P/Z

PAUL VAN TIEGHEM

# Le Préromantisme

Études
d'histoire littéraire européenne

F. Rieder et Cie
Éditeurs
Paris

# *LE PRÉROMANTISME*

Autres livres à télécharger sur le site
https://abbassa.wordpress.com

*DU MÊME AUTEUR :*

Ossian en France, 2 vol. in-8°, 1917. Couronné par l'Académie française (prix Bordin, 1918). F. Rieder et Cie, édit.

L'Année littéraire (1754-1790) comme intermédiaire en France des littératures étrangères. Un vol. in-8°, 1917. F. Rieder et Cie, édit.

La poésie de la nuit et des tombeaux en Europe au XVIIIe siècle. Un vol. in-8°, 1921. Couronné par l'Académie française (prix Bordin, 1922). F. Rieder et Cie, édit.

Le mouvement romantique (angleterre, allemagne, italie, france). *Textes choisis, commentés et annotés.* Seconde édition, revue et augmentée. Un vol. in-12, 1923. Vuibert, édit.

Précis d'histoire littéraire de l'europe depuis la renaissance. Un vol. in-8°. F. Alcan, édit. *A paraître prochainement.*

**PAUL VAN TIEGHEM**
Docteur ès lettres
Professeur au lycée Janson-de-Sailly

# LE PRÉROMANTISME

*ÉTUDES*
*D'HISTOIRE LITTÉRAIRE EUROPÉENNE*

★

*La notion de vraie poésie.*
*La mythologie et la poésie scandinaves.*
*Ossian et l'ossianisme.*

F. RIEDER ET Cie, ÉDITEURS
7, PLACE SAINT-SULPICE
PARIS
1924

*DROITS DE TRADUCTION ET DE REPRODUCTION*
*RÉSERVÉS POUR TOUS PAYS*

*COPYRIGHT BY F. RIEDER & Cie, 1924*

# PRÉFACE

Ce volume se compose de trois études assez développées, destinées à faire connaître avec autant de précision qu'il a été possible certains aspects de la littérature européenne au XVIII^e siècle. La première a paru, sous une forme un peu moins complète, dans la *Revue de littérature comparée* (tome I, 1921, p. 215-251). La seconde reproduit avec des changements un mémoire qui a été publié, en quatre livraisons successives, par l'*Edda*, la revue norvégienne d'histoire littéraire (1919, 1, 3 et 4 ; 1920, 1). La troisième reprend et développe le petit ouvrage paru sous le même titre en Hollande en 1920 (Groningen et La Haye, J.-B. Wolters, n° 4 de la collection *Neophilologiese Bibliotheek*). Toutes trois ont subi d'importants remaniements et reçu de nombreuses additions. Elles ont été rapprochées à dessein dans ce volume, parce que les sujets dont elles traitent offrent de nombreuses connexions et même des points communs. La notion nouvelle ou renouvelée de vraie poésie a été vivifiée et souvent inspirée par l'exemple du barde écossais et des scaldes scandinaves. Ce sont trois éléments, inégaux en importance, du préromantisme européen.

Bien qu'il soit aisé d'apercevoir, en parcourant ces pages, que ces recherches diffèrent sensiblement de la plupart des travaux d'histoire littéraire, et même de littérature comparée, je ne crois pas inutile d'expliquer et de justifier brièvement le but qu'on s'y propose et la méthode qu'on y applique (1).

(1) On trouvera les mêmes idées exposées avec plus de détail et de développement dans *La Synthèse en histoire littéraire : littérature comparée et littérature générale* (*Revue de Synthèse historique*, t. XXXI, 1920) ; et déjà en partie dans *La notion de littérature comparée* (*Revue du Mois*, t. I, 1906).

L'histoire littéraire, telle à peu près que nous la concevons aujourd'hui, ne s'est dégagée qu'à la fin du XVIII^e siècle, et mieux encore au début du XIX^e, de la critique dogmatique et didactique, de la biographie des écrivains et de la bibliographie de leurs ouvrages. Après l'histoire des littératures anciennes, celle des littératures modernes a pris conscience progressivement, au cours du XIX^e siècle, de son but, de sa méthode et, jusqu'à un certain point, de son rôle dans l'histoire des diverses nations. Mais presque en même temps que l'histoire particulière de chaque littérature s'organisait en province distincte, on s'apercevait qu'il fallait tenir grand compte des influences littéraires réciproques. L'histoire littéraire comparative ou littérature comparée, comme on prit l'habitude de l'appeler, après avoir quelque temps vécu en marge de l'histoire littéraire nationale, se fit dans le dernier tiers du XIX^e siècle son domaine propre, qu'elle a cultivé, dans ces vingt-cinq dernières années, avec une activité de jour en jour croissante. Elle est l'aide et le complément indispensables des histoires littéraires nationales ; elle possède ses méthodes et ses spécialistes. Ceux-ci étudient parfois l'histoire d'un sujet ou d'un motif légendaire ou poétique à travers plusieurs littératures ; parfois les caractères et les transformations d'un genre ou d'une forme littéraire ; plus souvent les sources étrangères d'un ouvrage ou d'une partie d'ouvrage ; encore plus fréquemment, et c'est dans ce dernier genre que l'on rencontre les études les plus poussées et les plus gros volumes, la fortune d'un écrivain dans un pays étranger et son influence sur la littérature de ce pays. Ces quatre espèces de travaux, et surtout les trois dernières, offrent un vif intérêt historique : par de telles recherches on comble des lacunes, on jette des ponts entre les diverses littératures nationales, et l'on peut même apporter des contributions précieuses à l'histoire générale de la littérature, en montrant comment les idées ou les formes d'art se transmettent de pays à pays.

Mais si la littérature comparée proprement dite, sous les différentes formes qu'elle adopte le plus communément, est indispensable à la connaissance de plus en plus approfondie de l'histoire littéraire, si elle offre toujours un vaste champ à l'activité des chercheurs, il semble qu'elle ne puisse complètement satisfaire celui qui voudrait obtenir une vue des faits aussi exacte que possible. L'histoire politique de chaque nation, à une époque donnée, n'est intelligible que si l'on connaît aussi l'histoire générale, à la même époque, de la partie du monde où elle est située. De même l'histoire littéraire de chaque nation, à un moment de son développement, ne peut s'écrire d'une manière un peu exacte et complète que si on la considère comme une partie d'un ensemble, qui sera, par exemple, l'histoire littéraire de l'Europe occidentale pendant la même période. Il y a sans doute, dans chaque pays, des traditions littéraires très fortes, et dont il convient de tenir le plus grand compte ; mais elles rencontrent, à chaque génération, des courants nouveaux d'idées, de sentiments et d'art, qui les fortifient, les dévient ou les transforment ; l'étude de ces courants internationaux est aussi nécessaire que celle des traditions nationales. Le genre d'études qu'on peut appeler, provisoirement et faute de mieux, histoire générale de la littérature ou littérature générale, a justement pour but de faire connaître les éléments internationaux de la pensée et de l'art qui, pendant une période donnée, ont teint d'une couleur particulière les productions de plusieurs littératures.

Il ne faut pas confondre le but que je marque ici avec celui que se sont proposé les nombreux auteurs d'Histoires générales des littératures. Ces ouvrages, généralement fort volumineux, abondent depuis la fin du XVIII[e] siècle. Qu'ils répartissent leur immense matière par genres — c'est le cas des plus anciens — ou par nations, ou même par périodes, ce ne sont guère que des compilations, dont certaines offrent de l'utilité pour la connaissance élémentaire des petites littéra-

tures ; que des juxtapositions d'histoires littéraires particulières, entre lesquelles le lien est nul ou insuffisant. On trouve, par contre, des traces de ce que nous cherchons dans Villemain, dans Hallam, Hettner, Georg Brandes, Marc-Monnier, Posnett, Loliée, Saintsbury, Blanck, tout récemment encore dans Martin Lamm, Laurie Magnus, Barrett Wendell et G. Kalff ; mais tous ces auteurs, ou bien se sont contentés d'esquisses tout à fait sommaires ; ou bien ont mal divisé leur matière, de sorte qu'ils confondent ce qui devait être distingué et séparent ce qui devait être rapproché ; ou bien ont donné de précieuses indications de littérature générale, mais seulement en passant, et sans étudier chaque question en elle-même. On peut citer aussi quelques travaux plus précis et minutieux qui répondent à peu près à ce que nous demandons ici, comme le *Richardson, Rousseau und Goethe*, déjà ancien, de Erich Schmidt ; mais ils sont en bien petit nombre, et restent souvent ou un peu circonscrits ou trop vagues.

Je crois que le moment est venu, pour un certain nombre tout au moins de ceux qui se consacrent à l'histoire littéraire, de s'engager plus nettement dans la voie de la littérature générale telle que je la comprends et que j'ai essayé de l'étudier dans ces essais et dans quelques autres (1). Le but qu'on s'y propose est modeste et précis, malgré son ampleur apparente. Son domaine embrasse les faits qui appartiennent à plusieurs littératures, et que l'on ne peut comprendre dans chacune d'elles que si on les a étudiés d'ensemble et pour eux-mêmes, dans leurs origines, leur développement, leurs modifications et leur déclin. Après tant de travaux particu-

(1) *La Poésie de la nuit et des tombeaux en Europe au XVIII^e siècle*, dans les *Mémoires de l'Académie Royale de Belgique*, in-8°, 2^e série, t. XVI ; et Paris, Rieder et C^ie, 1921, in-8°. *L'homme primitif et ses vertus dans le préromantisme européen* (*Bulletin de la Société d'histoire moderne*, juin 1922). *Les Idylles de Gessner et le rêve pastoral dans le préromantisme européen* (*Revue de littérature comparée*, 1924, 1 et 2).

liers d'histoire littéraire nationale et de littérature comparée, et se servant au fur et à mesure de ceux qui seront encore entrepris, cette discipline cherche à donner une vue d'ensemble de chaque courant ou groupe d'idées ou d'ouvrages. Elle étudie ce qu'il y a eu, à chaque époque, d'éléments communs entre les diverses littératures. Poussée assez loin, et procédant avec prudence à des synthèses de plus en plus générales, elle pourrait nous faire connaître enfin avec précision ce qu'ont été, par exemple, le pétrarquisme, l'humanisme, le précieux, le romantisme ou le réalisme. En attendant, elle se consacrerait volontiers à des groupes plus restreints de faits concomitants ou successifs, provoqués par les mêmes causes ou issus les uns des autres. C'est par elle qu'on pourra mieux saisir les battements de la vie intellectuelle, morale et artistique exprimés par la littérature. Nulle part, plus que dans ce genre de recherches, le savant n'est vraiment un historien, pour qui les faits sont surtout des révélateurs des âmes.

Pour y arriver, il faut recueillir le plus grand nombre possible de textes et de faits dans le plus grand nombre possible de littératures, à la même période ou dans des périodes voisines ; les emprunter aux petites nations, dans la mesure où l'on peut les atteindre, aussi bien qu'aux grandes, parce que si les littératures moins riches ou moins connues n'ont pas exercé au dehors une influence aussi marquée, elles ont subi profondément les influences régnantes et aident à en évaluer la grandeur et la durée ; ne pas négliger les écrivains d'ordre secondaire, dont le témoignage est précieux pour attester un état d'esprit collectif. Il faut grouper ces faits et ces textes, non d'après les nations ou les langages, mais d'après leurs affinités intimes, afin de substituer à la carte linguistique des littératures la carte morale et esthétique des tendances et des goûts. On constatera ainsi des ressemblances d'autant plus instructives qu'elles n'ont pas été voulues, lorsque l'on verra plusieurs écrivains qui s'ignorent les uns les autres, dans les pays les plus différents, composer des ouvrages inspirés du

même idéal. On établira des chaînes de faits, soit parallèles, soit dépendants les uns des autres ; et l'on assistera parfois à de curieux circuits d'idées ou de motifs littéraires, qui passent d'un pays à un autre pour revenir modifiés à leur point de départ. Il faut arriver à faire l'histoire des états de sensibilité et des idées littéraires, des thèmes d'inspiration, des formes d'art, des styles ; en rechercher les origines, en marquer la naissance, en suivre l'histoire, en distinguer les nuances, chercher quels autres éléments d'origine différente les ont secondés, combattus ou modifiés ; démêler l'action qu'ont pu avoir sur eux les faits sociaux, religieux, politiques ; faire la part de l'influence des grands écrivains ou des modèles qu'imposait une mode passagère.

Si, au lieu de tentatives isolées et incomplètes, la voie que j'indique était suivie avec plus d'entrain et de méthode, l'histoire littéraire éviterait beaucoup de lacunes et de doubles emplois ; d'immenses espaces, aujourd'hui laissés en friche, s'ouvriraient à l'activité des chercheurs, et l'on ne verrait pas sur d'autres points les travailleurs trop serrés se heurter et se gêner. Certaines questions ont été envisagées dix fois, toujours d'un point de vue trop étroit, sans qu'on soit jamais arrivé à donner un exposé satisfaisant des faits et de leurs causes. De plus, les diverses tendances apparaîtraient avec leur véritable caractère, la littérature générale éliminant les éléments locaux et personnels, pour ne laisser subsister que l'essentiel et le permanent. Enfin, l'enseignement de l'histoire littéraire serait rendu plus exact : aucune des grandes littératures modernes, et à plus forte raison des petites, ne peut s'enseigner isolément : il faut à chaque instant faire allusion à des mouvements généraux d'idées, à des modes littéraires, à des ouvrages étrangers qui expliquent et provoquent ceux que l'on étudie. Il serait à désirer que des précis substantiels d'histoire littéraire moderne fussent mis entre les mains des élèves, pendant que les maîtres puiseraient dans des ouvrages plus détaillés, consacrés à

des époques, à des genres ou à des courants particuliers.

Je ne crois pas que nous devions nous laisser arrêter par quelques objections qui se présentent d'elles-mêmes à l'esprit, mais qu'il n'est pas trop difficile de réfuter. La différence des idiomes n'empêche pas de rapprocher les ouvrages; on le fait depuis longtemps en littérature comparée ; d'ailleurs beaucoup de grands écrivains, des poètes même, ont été lus et admirés dans le texte. Il ne faut pas arguer non plus de l'impossibilité pour le savant de connaître autant de langues diverses qu'il étudiera de littératures. Une connaissance suffisante des langues littéraires de deux ou trois nations n'offre pas de difficultés insurmontables ; et beaucoup de recherches de littérature générale n'exigent pas davantage. Enfin nous savons bien que les travaux d'approche manquent sur beaucoup de points, que les résultats atteints seront d'abord incomplets et provisoires, que toute synthèse contient une part d'incertitude. Nous le savons d'autant mieux qu'il en est ainsi dans toute science. On ne peut attendre, pour tenter une synthèse partielle, que le travail d'analyse soit terminé : il ne le sera jamais. La synthèse doit se construire progressivement, et parallèlement à l'analyse dont elle utilise au fur et à mesure les résultats. Les synthèses dont il s'agit seront d'ailleurs partielles et prudentes, et leurs coupes horizontales n'ont rien de plus ambitieux que les coupes verticales qu'offrent la plupart des chapitres d'histoire littéraire.

Ainsi conçue et pratiquée, il me semble que la littérature générale peut, à côté des autres formes de l'histoire littéraire, rendre de signalés services. Non seulement elle est utile, mais elle n'offre pas de difficultés extrêmes, et elle est intéressante, sûrement pour qui s'y consacre, peut-être aussi pour qui en lit les résultats. Elle touche, en tout cas, de plus près la vérité. Par elle l'histoire littéraire peut entrer véritablement dans l'histoire des idées et dans l'histoire de l'art, toutes deux internationales par essence, et remplir complètement

son rôle, qui est de refléter l'esprit humain avec une incomparable fidélité.

Quelques mots en terminant sur la pratique suivie ici en matière de citations et de références. J'indique, au début de chacune de ces études, les principaux ouvrages ou articles qui abordent telle ou telle partie de la question ; je ne les cite plus en chaque occasion, mais je rappelle en certains cas les obligations précises que j'ai à leur égard. D'autres travaux sont cités en note, ceux qui m'ont fourni des renseignements de détail et des aperçus dont j'ai fait mon profit ; j'ai tâché de consulter, et par suite de citer, les plus récents et qui seront peut-être les moins connus du lecteur. Enfin je dois bon nombre de faits, des indications fécondes et certaines statistiques à des savants, surtout étrangers, qui ont mis une obligeance amicale et dévouée à m'informer de tant de choses diverses ; je signale en note chacune des dettes ainsi contractées ; mais je tiens à remercier ici et pour l'ensemble du volume MM. Anton Blanck, Ronald S. Crane, J. Prinsen, Martin Lamm, Allison Peers et Henri Tronchon, qui d'Upsala ou de Stockholm, de Chicago, d'Amsterdam, de Liverpool et de Strasbourg ont bien voulu me renseigner aimablement. Néanmoins la plupart des textes, et les plus importants, sont cités ici de première main. Ils sont presque toujours accompagnés de leur date, nécessaire pour en préciser le sens et la valeur ; le titre de l'ouvrage ou du périodique n'est donné que lorsqu'il offre un intérêt quelconque, ou dans le cas des écrivains de premier rang. Les citations en vers sont données dans le texte ; celles en prose sont le plus souvent traduites, sauf quand elles auraient trop perdu à la traduction. D'ailleurs je n'ai voulu citer textuellement que du latin, de l'italien, de l'espagnol, de l'anglais et de l'allemand, estimant que ce sont les langues les plus généralement connues. Donner en note les références exactes de tous les textes cités et de tous les faits allégués eût été souvent inutile, toujours fastidieux, et d'ailleurs impossible sans alourdir le

volume au delà de toute mesure. Ce qui peut et doit se faire dans une thèse de doctorat eût été déplacé ici. Je n'avance rien que je n'aie trouvé quelque part ; mais je suis forcé de demander qu'on me croie sur parole. On verra d'ailleurs aisément quel parti j'ai tiré, par exemple, des correspondances publiées de certains hommes de lettres de la seconde moitié du XVIII^e siècle, celle de Hamann et Herder, celle de Shenstone et Percy, celle de Gray, celle de Van Goens. Enfin, la place qu'occupent ici les littératures scandinaves ne doit pas étonner : c'est là souvent que les influences étudiées dans ce volume se sont le mieux manifestées.

Paris, novembre 1923.

# *LA NOTION DE VRAIE POÉSIE*

*DANS*

# *LE PRÉROMANTISME EUROPÉEN*

# LA NOTION DE VRAIE POÉSIE DANS LE PRÉROMANTISME EUROPÉEN

PARMI les causes qui ont déterminé le changement profond de la littérature européenne, et particulièrement de la poésie, de l'âge classique au romantisme, il faut sans doute donner une grande place à certaines influences nouvelles qui constituent des éléments importants du préromantisme, et dont j'ai étudié quelques-unes dans ce volume et ailleurs. Mais une transformation plus intime s'accomplit en même temps dans l'idée qu'on se fait de la poésie et du poète, et c'est là peut-être l'essentiel. Les autres éléments du préromantisme en sont le corps, et celui-ci en est l'âme. Les acquisitions littéraires de cette période influent nécessairement sur cette nouvelle conception de la poésie, opposée à ce qu'on appelait de ce nom dans la période précédente ; comme inversement cette notion nouvelle féconde ces révélations de poésies inconnues, ces apparitions à l'horizon littéraire ou ces retours à d'anciens modèles trop négligés. On peut recueillir, surtout dans le troisième quart du XVIII^e^ siècle, un assez grand nombre de témoignages qui permettent de fixer à ce moment un important changement dans les idées littéraires et de connaître avec quelque précision un des aspects essentiels du préromantisme. Aux textes que je cite on pourrait, bien entendu, en ajouter beaucoup d'autres, et d'aussi intéressants peut-être ; je crois néanmoins que ceux-

ci suffisent pour établir contre quelle doctrine on s'élève, de quels modèles on se réclame, quels caractères on attribue désormais à la poésie et quel rôle on lui donne.

L'ensemble de la question n'a été nulle part, à ma connaissance, étudié du point de vue et avec la méthode de la littérature générale. J'ai emprunté un certain nombre des textes ou faits que je cite aux rares ouvrages qui tentent des synthèses partielles de cette période de l'histoire littéraire européenne (1) ; je les nomme ici une fois pour toutes avec reconnaissance, bien que la méthode que j'applique diffère sensiblement de la leur. J'ai puisé beaucoup de témoignages isolés dans un fort grand nombre d'ouvrages particuliers sur les diverses littératures de l'Europe, histoires littéraires, biographies, monographies ; je les cite en note lorsque je prends à mon compte ou que je discute l'appréciation ou les idées de leurs auteurs, et lorsque je suis forcé de résumer d'après eux un groupe de faits qu'on y trouvera exposé plus en détail. Enfin je dois tout le reste à l'étude personnelle des textes les plus importants de cette période. Pour les témoignages isolés, je donne autant que possible la date ; le titre de l'ouvrage, seulement quand il présente un intérêt quelconque.

(1) George Saintsbury, *A History of criticism and literary taste in Europe*, Édimbourg et Londres, 1900-1904, 3 vol. (t. II et III). — Menendez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, 1886, 4 vol. (t. III, vol. 1 et 2). — Anton Blanck, *Den nordiska Renässansen i sjuttonhundratalets litteratur*, Stockholm, 1911. — Martin Lamm, *Upplysningstidens Romantik*, Stockholm, 1918-1920, 2 vol. (t. II).

I

## LA RÉACTION CONTRE LA POÉSIE CLASSIQUE

Constatons en premier lieu une réaction contre l'admiration excessive des anciens et l'imitation trop scrupuleuse de leurs ouvrages poétiques. A cet égard, le mouvement que nous étudions se rattache à la querelle des Anciens et des Modernes, mais il présente un autre caractère. On ne se querelle plus guère, vers 1750 et dans les années suivantes, sur le mérite absolu ou relatif des chefs-d'œuvre de l'antiquité ; l'admiration qu'on leur voue reste en général indiscutée ; mais on se demande si l'imitation trop docile des anciens n'est pas une des causes ou même la cause principale de la faiblesse de la poésie pure parmi les modernes. Dès 1742, J.E. Schlegel avait préconisé l'imitation de la nature et non celle des livres, même les plus autorisés. Batteux, en 1749, disait qu'il fallait prendre les anciens pour modèles, non pour législateurs. Ses idées se répandaient en Allemagne où J. A. Schlegel le traduisait dès 1751. Johnson, en 1751, condamne formellement toute imitation. Ceux-là sont pourtant classiques de goûts. Mais surtout Young, dans ses *Conjectures sur la poésie originale* (1759) (1), soutient nettement cette thèse : il défend énergiquement les talents des modernes et leurs droits à produire une poésie égale en beauté à celle de leurs prédécesseurs ; leurs talents n'ont nullement dégénéré,

(1) Voir surtout, sur l'opuscule de Young et ses idées, Alois Brandl. *Edward Young's Conjectures on original Composition*, dans *Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft*, XXXIX, 1903.

mais ils ont pris la funeste habitude d'imiter les anciens. Or, « moins on copie les anciens, plus on leur ressemble ». Le Tourneur, traducteur de Young, adopte avec ardeur ses idées : « On n'ose pas écrire un instant seul et libre : c'est toujours sous les yeux de mille témoins, sous la dictée de tous ces maîtres, dont la présence gêne votre âme et tient l'imagination dans les entraves » (1769). — On se rappelle que Racine disait au contraire qu'il fallait écrire comme si les grands maîtres de l'antiquité classique assistaient au travail de l'auteur moderne. — C'est peut-être parce qu'elle était pénétrée des mêmes idées que l'Académie de Stockholm propose en 1780 une question de concours assez hardie : « Si la connaissance des textes grecs et romains est nécessaire pour le développement de la littérature nationale. » Tengström répondit par la négative, et obtint le prix. Sulzer, en Allemagne, avait soutenu l'affirmative, et Mendelssohn l'en blâmait en 1759 : car, disait-il, l'exemple de Shakespeare montre qu'un grand génie peut donner des chefs-d'œuvre sans la connaissance des anciens. — Il n'est pas évident, comme l'admet J. L. Kind (1), que cette idée de Mendelssohn soit due à Young, car les *Conjectures* sont de mars 1759, et il faudrait que Mendelssohn les eût connues en anglais aussitôt après leur publication. — Hamann déclare qu'il faut *imiter* les anciens sans les *singer* (*nachahmen, nachäffen*). Herder adopte cette distinction. Il s'élève avec force contre les imitateurs serviles d'Horace, car le lyrisme est ce qui l'intéresse le plus. Sébastien Mercier, l'iconoclaste, pas très admirateur d'Homère lui-même, cherche à ruiner le culte des anciens. En 1787, le savant suédois Neikter constate que toute l'Europe imite les Français, qui ont imité les Latins, qui ont imité les Grecs ; il est temps de réagir, car « plus le fleuve est loin de sa source, plus l'eau est impure ».

C'est surtout autour d'Homère que l'on discute. Déjà en

(1) J. L. Kind, *Edward Young in Germany*, New-York, 1906.

1715 l'abbé Terrasson, dans sa *Dissertation critique sur l'Iliade*, voulait tirer les lois de la composition poétique de la nature même du poème, et non de l'imitation exacte d'un poète ancien, si grand qu'il fût. Blackwell, en 1735, dans son *Etude sur la vie et les ouvrages d'Homère*, met en garde contre l'imitation superstitieuse de poèmes qui étaient destinés, non à être lus, mais à être récités, et dont le style ne se comprend que si l'on tient compte de cette différence essentielle avec les écrits modernes. Young explique en 1759, dans ses *Conjectures*, qu'imiter vraiment Homère, ce n'est pas chercher à faire une épopée dans le genre de l'*Iliade*, mais chercher à traiter un sujet personnel et original comme Homère l'eût traité. Wood, dans son *Essai sur le génie original et les écrits d'Homère* (1769), explique l'auteur par son milieu et ses voyages, et fait de lui le poète d'une certaine époque et d'un certain pays fort éloignés de nous, par conséquent le moins propre à être aveuglément imité par des modernes. Il y a là un essai encore timide pour comprendre et goûter les poètes anciens dans ce qu'ils ont de plus différent, de plus lointain ; c'est le contraire de l'humanisme du XV^e^ et du XVI^e^ siècle ; c'est le début de l'interprétation historique des textes qui devait se développer au XIX^e^, et même, dans le cas de Wood, de l'interprétation géographique qui devait renouveler l'étude des anciens textes au début du XX^e^, avec les travaux de M. V. Bérard sur l'*Odyssée* et de M. Bédier sur les Chansons de geste. Wood ne fait guère école qu'en certains pays. Il est apprécié en Allemagne presque aussitôt, et ses idées influent sur Herder et son groupe. En Suède, Boëthius est le premier qui à son exemple comprenne Homère historiquement (1784). La conséquence se tire facilement. Si de grands poètes comme Homère nous échappent ainsi par la plus grande partie de leur œuvre, s'ils sont admirables en étant différents de nous, si leur perfection résulte de leur adaptation à leur époque, comment sans absurdité tenter de faire œuvre achevée en les imitant de près? Un autre signe du changement dans les

idées, c'est que Virgile perd du terrain, si Homère en gagne. Les Allemands depuis Hamann, Klopstock et Herder, les Suédois avec Aurivillius et ses disciples, préfèrent hautement Homère à Virgile « trop travaillé ». Ce mouvement ne fera que se développer à la fin du siècle.

De l'exemple des anciens plus ou moins bien compris, on avait tiré des règles dont on tend maintenant à secouer le joug. Le grand travail du classicisme avait été de les forger ; l'œuvre du romantisme sera de les briser ; entre 1730 et 1800, l'insurrection éclate de toutes parts. Le plus gros effort des insurgés se porte sur le théâtre ; en ce qui concerne la poésie pure, on trouve cependant quelques textes intéressants. Déjà, à l'époque classique de l'Italie, Patrizzi en 1586 et surtout Giordano Bruno s'étaient élevés contre les règles. Ce dernier disait nettement *(Degl' Eroici furori*, 1585) « que les règles dérivent de la poésie, et qu'il y a autant d'espèces de vraies règles qu'il y a d'espèces de vrais poètes ». Saint-Évremond (1685) admettait « certaines règles éternelles, pour être fondées sur un bon sens, sur une raison ferme et solide, qui subsistera toujours ; mais, ajoutait-il, il en est peu qui portent le caractère de cette raison incorruptible. » Ce sont là des précurseurs isolés. Dès le commencement du XVIII^e^ siècle, on trouve des réserves plus nombreuses sur les règles classiques. Addison dit en 1711 qu'elles peuvent arrêter les mauvais poètes, mais qu'elles n'en forment pas de bons. Du Bos les sape dans leur principe en 1719. Voltaire jeune en parle fort librement dans son *Essai sur la poésie épique* (1723). Elles sont « la plupart inutiles ou fausses » : des « béquilles » dit-il avant Young. « Homère, Virgile, le Tasse, Milton, n'ont guère obéi à d'autres leçons qu'à celles de leur génie. » Les poétiques sont « des lois tyranniques ». Le P. Feijôo, dans son remarquable essai d'esthétique sur *Le je ne sais quoi* (*El no sé qué*, 1733), démontre que les règles ne sont que des formules provisoires que chaque artiste a le droit d'essayer de dépasser. Si un ouvrage admirable viole les règles reçues, c'est qu'il

obéit à d'autres règles supérieures, que les critiques n'ont pas encore formulées. En 1738, l'intéressant *Diario de los Literatos*, par la plume de Juan de Iriarte, admet que la plupart des règles données par les critiques n'ont rien de fixe et varient suivant les pays. Bodmer et Breitinger, en 1740, dans leur réaction contre le classicisme étroit de Gottsched, donnent aux règles une valeur relative : elles ne sont au fond que quelques observations justes faites par l'expérience sur les ouvrages de l'esprit (1). La Place, en 1745, préfère la licence qui l'éveille à l'exactitude qui l'endort. Lessing à vingt ans s'élève avec force contre les règles, dans des vers où il dit expressément que les fautes de l'homme de génie sont des beautés : « Fehlt einst der Mensch in ihm, sind doch die Fehler schön. » Porcel, vers 1750, à Madrid, en pleine Académie *del buen gusto*, fait une charge à fond contre Boileau et les règles. « Pégase, s'écrie-t-il, a des ailes et n'a pas de frein ! » Thomas Warton, dans ses *Observations on the Fairy Queen* de Spenser (1754), proteste contre la manie de juger les poètes au nom de règles auxquelles ils n'avaient pas à se conformer. Hamann, en 1759, fait remarquer que les plus grands poètes, un Homère, un Shakespeare, les ont ignorées ou dédaignées, parce que leur génie leur permettait d'apercevoir le beau directement. Goldsmith, la même année, revendique comme privilège du génie de rencontrer d'heureuses singularités.

Mais c'est Young, dans ses *Conjectures*, qui se montre le plus hardi et le plus complet sur ce sujet, et dont les paroles ont eu le plus de retentissement. « Les règles, dit-il, sont des béquilles, excellentes pour le boiteux, nuisibles à l'athlète. » Loin d'être l'expression condensée de la raison,

(1) Hugh Quigley, *Italy and the rise of a new school of criticism in the* 18th *century*, Perth, 1921, voit dans Pietro Calepio, *Paragone della poesia tragica d'Italia con quella di Francia*, 1732, la source principale des idées de Bodmer. Il publie et commente a correspondance de Calepio et Bodmer, qu'il a trouvée à Bergame.

elles lui font tort en l'empêchant de choisir le mieux dans chaque circonstance. C'est, bien entendu, l'avis exprimé maintes fois par Herder, qui répète et développe les idées de Young. « La nature seule, dit Werther, forme le grand artiste. » En France se manifeste, surtout à partir de 1750, un grand dégoût des règles et des préceptes (1), même chez le prudent abbé Batteux. Marmontel, plus hardi en théorie que dans ses ouvrages, estime qu'il faut renoncer aux règles et aux codes. Diderot trouve la formule : « Les règles ont fait de l'art une routine. » Lessing, dans sa *Dramaturgie de Hambourg*, admet que le génie est antérieur à la règle, et que celle-ci vient de lui ; mais il ne nie pas l'existence des règles, différant en cela de la jeune école allemande qui le suit de près. Jacob Wallenberg, le premier en Suède, prêche l'absolue liberté du génie (1781). Le P. Lampillas, jésuite espagnol, s'étonne que ceux qui ont secoué en philosophie le joug d'Aristote osent encore suivre ses règles en poésie (1780). Pour Lidner, un seul vers qui fait couler des larmes signifie infiniment plus que toutes les règles d'Aristote.

Ce qui ruine en partie l'empire de ces règles, c'est la notion du relatif, qui commence à s'introduire dans la critique. Après l'abbé Du Bos et surtout Montesquieu, on est sensible aux influences diverses qu'ont dû exercer sur les ouvrages de l'esprit les lieux, les climats, les époques. Cette idée perce surtout en France vers le milieu du siècle, dans Voltaire : « le génie brise ces entraves pour voler au sublime » ; dans Marmontel, Grimm, Diderot, Thomas, même dans Fréron suivi de Geoffroy : car l'*Année littéraire*, que ces deux derniers ont successivement rédigée, est, comme je l'ai montré ailleurs (2), beaucoup plus avancée en matière

(1) Daniel Mornet, *La question des règles au XVIII^e siècle en France* (*Revue d'histoire littéraire de la France*, 1914) ; et *Le Romantisme en France au XVIII^e siècle*, Paris, 1912.

(2) P. Van Tieghem, *L'Année littéraire* (1754-1790) *comme intermédiaire en France des littératures étrangères*, Paris, 1917.

littéraire, tout en restant classique, qu'on ne le croit généralement. Mercier en 1778, Cubières en 1787, vont encore plus loin dans cet affranchissement. Nous assistons à la substitution encore hésitante du point de vue historique, qui sera celui du XIX^e siècle, au point de vue philosophique, qui était celui du XVII^e depuis Descartes. Beaucoup d'esprits, trop timides pour rejeter complètement l'empire des règles, tâchent de concilier les deux attitudes en distinguant, comme Saint-Évremond, les règles *essentielles* qui sont de tous les temps et de tous les pays, parce qu'elles sont inhérentes à l'esprit humain, et les règles *arbitraires* qui dépendent des circonstances ou qui sont inventées par les théoriciens. Cette conciliation commode rallie en France beaucoup de suffrages ; elle est adoptée aussi par Resewitz en 1765 dans les *Literaturbriefe*, qui ne vont pas si loin que Hamann et Herder. A la fin du siècle, l'esthéticien écossais Allison ira jusqu'à dire que « tout ce qu'un homme trouve beau est beau ». Thorild, en Suède, déclare que tout est légitime, tout peut être admis. Aussi la critique dogmatique, si forte dans la période précédente, s'affaiblit-elle beaucoup à la fin du siècle, à moins qu'une réaction classique ne se produise comme en France avec Geoffroy.

Ces règles, à les supposer fondées, ne sont en tout cas que l'expression d'une raison froide, qui paraît de plus en plus étrangère à l'essence de la poésie. Contre Gottsched et son école, Pyra en 1743 avait annoncé nettement des tendances nouvelles en dressant l'imagination contre la raison. Joseph Warton avait dit à peu près la même chose, mais en passant, dans la Préface de ses *Odes* en 1746. Mais Hamann est peut-être en Europe le premier interprète éloquent de cette protestation contre la raison en matière de poésie. Il a pour disciple Herder, qui a fait sa connaissance à Riga en 1764. Gerstenberg fait campagne de son côté contre la poésie froide et de pure réflexion dans ses *Briefe über Merkwürdigkeiten der Literatur* en 1766 et 1767. Quelques critiques français

font remarquer à la même époque que cette *raison* qu'on allègue pourrait bien n'être que la raison des Grecs, des Romains, des Français, et ne pas valoir pour tous les peuples. Le même mouvement de réaction contre la raison en poésie se manifeste en Russie avec Karamzine ; en Suède avec Kellgren qui blâme « ces pensées froides, ces maximes qu'on débite enveloppées dans des antithèses » (1788). Mendelssohn, en 1765, remarque que si la prose se contente de raison, la poésie veut autre chose. Il y a « des mystères de l'art qui sont au-dessus de la raison » : c'est un Français qui le dit. Il semble à tous ceux-là et à bien d'autres que la poésie, surtout depuis le commencement du siècle, fait fausse route, et qu'il est nécessaire de la remettre dans le droit chemin.

Le goût, qui peut être considéré comme l'expression de la raison dans l'art, rencontre les mêmes adversaires, mais on l'attaque moins en face. Le Tourneur distingue le *vrai goût*, élevé et rare, du *faux goût*, artificiel et fort commun. Diderot, d'Alembert, Marmontel admettent, comme pour les règles, un goût essentiel et permanent, et un goût arbitraire et passager : formule qui, elle aussi, fit fortune. Herder, en 1769, ne voit dans la gloire de la littérature française que le triomphe du goût. Le goût cède, nous allons le voir, devant le génie. Certains ne veulent plus de ces « délicatesses affectées » et de ces « raffinements étudiés » dont se plaignait déjà Allan Ramsay en 1724 dans la préface de son *Evergreen*. Blackwell, en 1735, allait jusqu'à dire : « Un langage poli n'est pas convenable à la haute poésie. » Thorild entre en lutte dès ses débuts contre le « petit goût », qui est au grand goût ce qu'est un feu d'artifice au ciel étoilé.

Or, les règles, la raison, le goût sont les principaux articles du code classique français tel que Boileau l'a formulé. Boileau est l'objet à cette époque, et plus encore en France qu'à l'étranger, de sévères réserves. Le Bernois Muralt, en 1729, avait osé lui refuser le génie. En France, il y a au XVIII^e^ siècle une

querelle sur Boileau, dont M. Mornet a résumé l'histoire (1). Voltaire, d'Alembert, Marmontel font de graves ou ironiques réserves ; Condorcet, Thomas, Cubières, et surtout Sébastien Mercier, le plus hardi de tous, l'attaquent ouvertement. On le tient difficilement pour un poète, parce qu'il manque de *sentiment*. A l'étranger, c'est la doctrine, c'est l'esprit classique français qui est attaqué ; et l'histoire du préromantisme européen, sur ce point comme sur plusieurs autres, est surtout l'histoire de la substitution d'un idéal nouveau à un idéal désormais périmé. En ce qui concerne la notion de vraie poésie, l'influence française est tenue pour responsable du peu de poésie vraie qu'on trouve dans les vers des poètes anglais, espagnols, italiens de ce siècle et de la fin du précédent. En Suisse, Haller en 1732 proteste dans ses Satires contre l'influence française. En Espagne, le P. Feijóo reproche aux poètes français de couper les ailes des Muses. En France même, Rousseau appelle la poésie française, dans la *Nouvelle Héloïse*, une poésie maniérée qui ne connut jamais la nature. Mais le mouvement devient bien plus marqué à partir de 1765, peut-être aussi par répercussion des défaites françaises de la guerre de Sept ans. Herder et Lessing font ouvertement la guerre à l'influence française, et d'une façon indépendante l'un de l'autre. Pour le théâtre, Lessing joue le rôle que l'on sait ; pour la poésie, c'est Herder qui est au premier plan. Son passage en France lui a fait détester la France et les Français, sauf quelques philosophes et surtout Diderot, à qui il doit plus qu'il ne le dit. Ce qu'il cherche en poésie à partir de 1769, c'est avant tout le contraire de la poésie française. En partie sous son influence, le jeune Goethe et ses amis de Strasbourg, en 1771, accentuent leur germanisme ; Goethe s'éloigne de l'esprit français, pour lequel il avait d'abord tant de sympathie. En 1773, les enthousiastes du *Göttinger Bund*, Boie, Bürger, Voss, etc., dans une mémo-

(1) *Le Romantisme en France au XVIII^e siècle*, p. 199-204.

rable beuverie, après s'être couronnés de feuilles de chêne, après avoir porté la santé de Klopstock et de sept autres poètes allemands, prolongent leurs libations en buvant « à la mauvaise santé » de Wieland et crient : « Mort au corrupteur de l'Allemagne ! Mort à Voltaire ! » Dans le *Teutscher Merkur* de Wieland lui-même, l'influence littéraire française diminue de 1773 à 1797, avec une étape nette en 1775 ; sous la pression de son gendre et collaborateur Reinhold, Wieland évolue du goût français vers une attitude allemande et kantienne (1). En Russie, entre 1769 et 1774, la presse littéraire et morale organisée par Catherine II sur le modèle du *Spectator* anglais se dresse contre l'esprit français et l'influence française, et les partis opposés qui se querellaient dans les gazettes s'accordent sur ce point. C'est le début d'un mouvement, d'ailleurs peu fécond, de réaction, qui donne lieu, pendant tout le reste du règne de Catherine, à deux groupes littéraires, l'un français et classique, l'autre anglo-allemand avec influence de Rousseau. La même lutte entre les deux tendances rivales se produit en Danemark : tandis que la *Société Norvégienne*, fondée en 1772, donne dans le goût français, la *Société littéraire danoise*, fondée en 1775, honore Klopstock et fête Ewald, le premier préromantique national. En Suède, la lutte est plus vive. Dans toute la seconde moitié du siècle, le goût français domine absolument. Gjörwell, à Göteborg, port de mer où les influences allemandes et anglaises se font mieux sentir, lutte un des premiers et cherche à faire connaître à ses compatriotes des modèles d'un genre tout différent. La poésie anglaise remplace la poésie française pour plusieurs, et même pour le classique Kellgren, de 1759 à 1780. Franzén, en 1790, rejette complètement le genre français. Les Finlandais ont tendance à s'affranchir plus complètement que les autres. La germanisation de la litté-

(1) René Lote, *La France et l'esprit français jugés par le Mercure de Wieland*; Paris, 1913.

rature, dans tous les pays scandinaves, a été la première étape de la défrancisation, qui a seule permis la création au XIX^e siècle d'une poésie nationale, sans plus rien d'anglais ni d'allemand (1).

(1) Valdemar Vedel, *Svensk Romantik*, Copenhague, 1914, p. 99.

## II

## LES SOURCES ET LES MODÈLES DE LA VRAIE POÉSIE

A côté de ce programme négatif, les mêmes novateurs ou d'autres tracent un programme positif. Si la vraie poésie doit éviter l'imitation exagérée des anciens, la superstition des règles, l'idolâtrie du goût et de l'esprit français, il est d'autres sources auxquelles elle doit puiser. C'est d'abord la nature. Les maîtres de l'art classique avaient répété sur tous les tons : Suivez la nature ; mais c'était une nature bien sèche et bien circonscrite. Young en 1759 répète après Boileau : Imitez la nature ; mais il n'explique pas suffisamment de quelle nature il veut parler. Il s'agit surtout pour lui d'éviter le faux, le convenu, l'invraisemblable. D'autres sont plus nets et plus hardis. Ch. F. Zernitz, en 1747, revendique hautement les droits de la nature à côté de ceux de l'art : si l'art construit l'ouvrage, la nature l'anime. Hurd remarque en 1762, dans ses *Letters on Chivalry and Romance*, que « la maxime usée de *suivre la nature* est mal comprise, si on l'applique indifféremment à toute sorte de poésie ». Il faut l'entendre tout autrement que Pope et Boileau. En tout cas, c'est de la vraie nature de l'homme, non de son caractère social et artificiel, que le poète doit s'inspirer. Tout est nature dans Shakespeare, dit Goethe en 1771. La nature, pour Lidner, s'oppose à la tyrannie des convenances sociales et des usages. Schiller dira avec une profondeur remarquable, dans son essai *Sur la poésie de nature et la poésie de sentiment*

(1795-1796), que la première des deux (*die naive*) a le privilège de nous faire retrouver notre vraie nature, ensevelie sous l'apport de la civilisation et souvent contraire à notre apparente nature sociale. C'est au degré de nature qu'il conserve qu'on mesure le génie. « Les poètes sont les gardiens », ou s'ils ne le peuvent, « les témoins et les vengeurs de la nature ». L'étude, à laquelle doit se livrer le poète, n'est que le moyen, dit-il ailleurs (*Natur und Schule* dans les *Horen* de 1795) de retrouver la nature réelle de l'homme, ensevelie sous les alluvions des intérêts, de la mode, etc...

Plus que la nature de l'homme, la nature extérieure offrira au poète un domaine sans limites. Elle doit être rendue directement, sans l'intermédiaire de la mythologie ni d'aucune espèce de fable. En 1789, le *Memorial literario* de Madrid reproche aux poètes anciens et aux classiques modernes d'avoir remplacé par des fables la peinture directe de la nature. — On voit se poser ici la question de la mythologie, question qui a eu en France et en Italie l'importance que l'on sait, et qui doit faire l'objet d'un chapitre particulier d'histoire littéraire générale. — Nul mieux que Diderot n'a exprimé au XVIII[e] siècle le rapport de l'inspiration poétique avec la nature sauvage et pittoresque. Il ne s'agit pas, notons-le bien, dans ces deux passages célèbres, de peindre la nature extérieure, mais d'en ressentir la forte et vivifiante impression. Après avoir esquissé un vaste et beau paysage, Diderot s'écrie (*Entretiens sur le Fils naturel*, II, 1757) : « C'est ici qu'on voit la nature. Voici le séjour sacré de l'enthousiasme. Un homme a-t-il reçu du génie? Il quitte la ville et ses habitants. Il aime... à fuir au fond des forêts. Il aime leur horreur secrète. Il erre. Il cherche un antre qui l'inspire. Qui est-ce qui mêle sa voix au torrent qui tombe de la montagne? Qui est-ce qui sent le sublime d'un lieu désert? Qui est-ce qui s'écoute dans le silence de la solitude ? C'est lui... » etc... Ailleurs il demande encore (*De la Poésie dramatique*, XVIII : Des mœurs, 1758) : « Que faut-il au poète? » Ce

qu'il lui faut, c'est l'horreur d'une nuit obscure, le spectacle des flots agités, la promenade parmi des ruines, « le touffu d'une antique forêt, le creux ignoré d'une roche déserte... » On peut affirmer hardiment de ces deux passages, antérieurs aux textes les plus significatifs de Rousseau et beaucoup plus romantiques qu'eux, ce que Menendez y Pelayo dit de l'un d'eux : ils marquent « une révolution complète dans les idées et dans le goût ». Après Diderot, nombreux sont ceux qui veulent, comme le Norvégien Tullin, « boire librement le nectar que verse la nature ». Cowper le dit : « C'est Dieu qui a fait la campagne, et c'est l'homme qui a fait la ville. » Dans les pays scandinaves, le culte de la nature sauvage est, comme l'a montré M. Francis Bull (1), un des éléments essentiels du préromantisme. En Hongrie, Michel Csokonai Vitez, s'inspirant de Rousseau, se plonge dans la solitude et chante le lac Balaton, qui joue dans la poésie hongroise un peu le même rôle que les lacs du Westmoreland dans la littérature anglaise. Au Brésil, la nouveauté est plus grande : même dans les épopées du genre classique, l'*Uruguay* de J.-B. da Gama, et surtout le *Caramuru* de Santa Rita Durão, on trouve un paysage très américain et très sincère. Mais cette pénétration de la littérature par le monde extérieur, cette invasion de la poésie par les forêts et les flots, et les soleils et les tempêtes, était réservée au romantisme. L'époque que nous étudions n'en a vu que les signes précurseurs ; je ne parle pas des poèmes descriptifs, qui ne sont pas de la poésie telle qu'on la demande ou qu'on la rêve.

Ce qui est proprement préromantique, c'est ceci. Plus que dans la nature intime de l'homme et que dans la nature pittoresque, la vraie poésie devra chercher son inspiration et souvent ses modèles dans la poésie des peuples primitifs ou barbares, ou du moins à demi civilisés. C'est dans les âges primitifs de l'humanité qu'est la véritable demeure de la poésie.

(1) Francis Bull, *Romantikens Forberedelse* (dans *Samtiden*, 1920).

On avait déjà constaté avant le milieu du XVIII^e siècle qu'elle a partout précédé la prose ; mais on n'en concluait rien, sinon... que la prose est supérieure à la poésie (1). Vico cependant avait bien parlé de la poésie primitive, d'une manière qui paraît annoncer Herder. Il avait dit que « la poésie est une nécessité naturelle, et non pas, comme on l'a cru jusqu'ici, un produit de la volonté humaine et de l'art ». Il avait, avant Hamann, appelé la poésie la première langue de l'humanité. Il avait très bien vu, dès 1725, que les langues très jeunes étaient poétiques par le fait seul que leur vocabulaire était encore restreint et ne contenait guère de mots abstraits. Condillac remarquait aussi en 1746 que « le style, dès son origine, a été poétique ». Mais Vico était allé plus loin. Il avait dit, comme Diderot le dira, que les grands poètes surgissent d'ordinaire au sortir d'une époque de troubles et de révolutions. Il avait émis l'idée que les peuples modernes, eux aussi, peuvent avoir de grands poètes, à condition que ceux-ci se refassent des âmes de primitifs. Mais, comme tant d'autres idées profondes et justes de ce grand précurseur, celles-là n'avaient été connues que de peu de personnes et n'avaient exercé presque aucune influence. En 1731, J. Husbands distingue la poésie de nature et la poésie d'art ; la première est le langage universel de l'homme (2). Blackwell, à propos d'Homère (1735), insiste sur le caractère de la vraie poésie. La supériorité d'Homère, comme de toute poésie naïve et très ancienne, vient de ce que le poète parle de ce qu'il connaît et sent réellement. Homère est le plus vrai de tous les poètes. Dans ces anciens temps, les sentiments de l'homme se manifestaient avec naïveté, avec sincérité. Avant Diderot, qui, s'il n'a pas connu Vico, a pu connaître ce passage de Blackwell et s'en souvenir, le critique anglais avance cette opinion hardie que les guerres perpétuelles, l'anarchie,

(1) J. Blum, *La vie et l'œuvre de Hamann*, Paris, 1912, p. 169.

(2) Ronald S. Crane, *An early Eighteenth-Century enthusiast for primitive poetry : John Husbands* (*Modern Language Notes*, janvier 1922).

la piraterie, offrent des mœurs propres à engendrer la poésie épique. Il dit aussi que les langues primitives étaient plus accentuées, plus sonores, plus riches en métaphores ; que les langues vieillissent, et que la vraie poésie exige une langue à l'état jeune. Herder a beaucoup pratiqué le livre de Blackwell qu'il cite à plusieurs reprises ; il s'inspire aussi de Diderot ; mais il doit surtout à Hamann ses idées sur la poésie primitive. C'est Hamann qui dans son *Aesthetica in nuce* (1761) avait dit que « la poésie est la langue maternelle de l'espèce humaine », et conçu le premier cette idée de *poésie naturelle* sur laquelle on devait tant déraisonner en Allemagne et un peu ailleurs. Le recteur Lindner, sous l'influence de Hamann et des premiers fragments rassemblés par Herder, disait en 1767 que « la première poésie était une musique parlante, les premiers poèmes étaient des chants ».

Or, un hasard heureux permit à Herder d'appuyer ses idées sur les révélations plus ou moins authentiques d'anciennes poésies du Nord de l'Europe : les « odes runiques » de Mallet (1756), l'Ossian de Macpherson (1760-1763) et les Bardes gallois d'Evans (1764), auxquels il faut joindre les *Reliques* d'ancienne poésie anglaise de Percy (1765). Autant de documents précieux pour la connaissance de la poésie dans son état « primitif » ; autant de sources d'inspiration pour les poètes modernes qui veulent faire œuvre vraiment poétique. On verra dans les deux autres parties de ce volume quelle place ont tenue les scaldes islandais et Ossian dans la curiosité des préromantiques et de tous ceux qui cherchaient à ranimer la poésie. Déjà en 1755, quelques années avant la révélation ossianique, Jerome Stone — ce maître d'école écossais qui, lorsqu'il mourut à vingt-cinq ans, avait commencé à traduire en anglais des poésies gaéliques authentiques, et serait peut-être devenu le Macpherson du véritable Ossian (1) — Jerome Stone trouvait dans la poésie gaélique

(1) Sur Jerome Stone et ses traductions du gaélique, voir O. L. Jiriczek dans *Englische Studien*, XLIV, 1912.

«la sublimité du sentiment, la force heureuse de l'expression, un génie libre qui touche le cœur, où respire tant de tendresse et de simplicité... » Dans la poésie des scaldes, ou mieux dans le peu qu'on en connaît pendant longtemps, on ne trouve que liberté, irrégularité, heureuse hardiesse. Dans Ossian de même. Turgot y retrouvait le *style oriental* propre à toute noble et vraie poésie. Suard, qui continuait dans le *Journal Etranger* la présentation et la traduction de morceaux ossianiques, déployait l'ardeur d'un jeune enthousiasme à vanter les beautés de la poésie sauvage et inculte (1761-1765).

Les idées de Herder, plus approfondies et plus systématiques, reçurent plus de diffusion et exercèrent plus d'action. Dès 1766, il affirme qu'il y a un âge poétique de l'esprit humain, et que c'est le plus ancien. En 1770, dans son mémoire *Sur l'origine des langues*, il établit que la poésie est la langue naturelle de l'homme, que « l'homme est un animal qui chante », et que toute poésie primitive est précieuse parce qu'elle offre un monument de cette époque vraiment poétique. Vico et Blackwell avaient aperçu cette idée ; Diderot l'avait exprimée avec éloquence, mais en passant ; elle devient la clef de voûte du système de Herder. En cet âge heureux, la poésie n'est pas l'œuvre consciente d'un auteur, elle est le fruit collectif de la poésie d'un peuple : essentiellement anonyme, elle se fait toute seule ; c'est une « Natursprache, eine unerdachte, unerfundene, unmittelbare Aeusserung einer fühlbaren Empfindung ». Cette *Naturpoesie*, fruit du *Naturgeist*, du *Naturgenius*, « suce le sein de la nature » ; c'est une « fille de la terre ». Étant toute nature, elle est le contraire de l'art. Etant collective, elle n'interprète qu'indirectement les sentiments de l'individu. Etant purement sentimentale, elle est purement lyrique, non épique. — On sait que Herder a la manie de voir du lyrisme partout. — Elle est sauvage comme les peuples chez qui elle se manifeste, elle est comme eux vive, libre, passionnée. En 1771, Herder

revient sur ce sujet en indiquant la poésie primitive comme la principale source où doit puiser le poète moderne. C'est à ce moment qu'il transmet son enthousiasme au jeune Goethe : celui-ci saura toujours gré à Herder de lui avoir révélé « dass die Dichtkunst überhaupt eine Welt- und Völkergabe sei, nicht ein Privaterbteil einiger feinen, gebildeten Männer ». Herder lui apprend l'existence de la poésie lettonne, de celle des anciens scaldes, d'Ossian. C'est à partir de ce moment que Goethe s'intéresse aux diverses poésies primitives ou barbares. De là date aussi sa conception de la poésie comme purement instinctive, spontanée. « Je chante comme l'oiseau chante », dit le vieux *Sänger* de la ballade (1783) ; et, dès 1775, il se servait de la même comparaison en parlant des poésies « des anciens scaldes, des Celtes, des anciens Grecs, même des Orientaux, si fortes, si enflammées, si sublimes ».

Même doctrine chez Thomas Warton, historien de l'ancienne poésie anglaise (1774-1778) ; chez Wood à propos d'Homère (1769) ; chez Kellgren vers 1775 ; chez le Norvégien Tyge Rothe en 1777, et en général dans les pays scandinaves. M. Gunhild Bergh, qui a étudié les dissertations universitaires latines de Suède et de Finlande au XVIII^e^ siècle, constate que partout, à ce moment, se précise l'idée que la vraie poésie appartient aux époques primitives de l'humanité (1). Pelloutier, l'historien des Celtes, avait osé dire dès 1740 que « l'ignorance et le mépris des lettres sont la véritable origine de la poésie ». Suard, dans le *Journal Étranger*, dit en 1761 : « La vraie poésie appartient plus aux peuples encore barbares qu'aux peuples plus instruits et civilisés. » Et Wood à propos d'Homère est encore plus net : « Poetry is found in savage life. » De même Ferguson en 1789. Le classique Blair lui-même, en 1763, oppose les beautés énergiques d'Ossian,

(1) Gunhild Bergh, *Litterär Kritik i Sverige under* 1600-*och* 1700-*talen*. Stockholm, 1916, p. 151.

dont il s'est fait le prophète, aux beautés froides de Pope. «Aussi longtemps, dit le classique Kellgren en 1775, qu'une nation est rude et barbare, rien n'est plus aisé pour elle que de rencontrer le sublime.» Les poètes du *Göttinger Bund*, vers 1772, cherchent leur inspiration dans Ossian et les scaldes. Blake déplore que la lyre moderne ne fasse plus entendre que des sons languissants, alors que les anciens chanteurs étaient si énergiques. Svedelius, professeur de poésie à Upsal, trace, en partie d'après Ossian, le type du poète de nature, et remarque que la vraie poésie s'allie toujours avec le chant et la danse (1779). Tengström estime que le sentiment et l'imagination, les deux sources de la poésie, se trouvent chez les peuples barbares plus que chez les Grecs et les Romains, trop civilisés. Schiller, pénétré d'hellénisme, évoquera dans *Les Dieux de la Grèce* (1788) le printemps poétique du monde (*holdes Blütenalter der Natur*). Hölderlin, encore plus grec d'inspiration, déplorera le divorce entre la vie et la poésie : celle-ci, quittant la nature, s'est réfugiée dans l'idéal : « Ideal ist, was Natur war. » Jovellanos, vers 1795, admet que dans les premiers temps la poésie embrassait à la fois tous les genres que depuis l'art a séparés. Fr. Aug. Wolf, dans ses fameux *Prolegomena ad Homerum* (1795), rapproche tous les poètes « de nature ». Mais en cette fin du siècle la cause est entendue, au moins en Allemagne ; l'infiltration de ces idées dans d'autres pays appartient à l'histoire du romantisme européen au XIX^e^ siècle.

Parmi ces modèles de poésie ancienne où il convient de puiser, on fait une place à part à la Bible, dont la valeur poétique est mise en lumière vers le milieu du siècle. Déjà le poète suisse Drollinger avait exercé à cet égard une grande influence sur Haller. John Husbands, à Oxford, dès 1731 ; Lagenbring, en Suède, en 1748, avaient proclamé les beautés supérieures du style biblique, si poétique parce qu'il est exempt d'abstractions, ajoutera Tingstadius en 1786. L'ouvrage de Lowth, *De Sacra Poesi Hebraeorum Praelectiones* (1753), précise et catalogue les beautés poétiques de l'Ancien

Testament, d'une manière, il est vrai, bien sèche et scolastique, dont Renan s'est moqué avec raison ; la nouveauté consistait, étant chargé d'enseigner la *Poétique* à l'Université d'Oxford, à consacrer son cours à la Bible. Bodmer et Breitinger, à Zurich, cherchent à opposer à la poésie d'inspiration française vantée par Gottsched une poésie de nature et de sentiment : ils trouvent la Bible. Klopstock exécute ce qu'ils avaient entrevu : il donne droit de cité dans la poésie allemande à l'inspiration biblique ; et d'autre part la *Noachide* et les ennuyeux poèmes *patriarcaux* de Bodmer vieilli sont des reflets du *Messie*, qui lui-même s'inspirait du *Paradis perdu*. Même en France, on admire le style des Écritures, son enthousiasme, sa liberté, parce que c'est un livre sacré. Autrement, qu'eussent pensé des critiques timides du *Cantique des Cantiques*? Le respect de l'œuvre élargit singulièrement le goût des lecteurs. De Louis Racine à Sébastien Mercier, en passant par Thomas et Marmontel, on est sensible à ces beautés fortes et hardies. Un chrétien fervent, un mystique comme Lavater professe que « l'imitation des *Psaumes* est le but le plus sublime que le poète puisse se proposer » (1765) ; et le moins chrétien et le moins mystique des poètes, André Chénier, arrive d'un point diamétralement opposé aux mêmes conclusions : il est heureux de voir « rendus à la littérature ces écrits précieux que de longues superstitions lui avaient enlevés ».

D'autres redescendent des époques primitives jusqu'au moyen âge. Le moyen âge français commence à être exploré et éveille bien des curiosités, souvent superficielles ou maladroites (1), mais il fournit bien peu au renouvellement de la poésie. Bodmer et Breitinger publient en 1748 et en 1759 des textes de vieille poésie souabe. En Angleterre, Gray, Percy, Shenstone, les frères Warton, Hurd travaillent en ce

(1) Cette question est maintenant traitée avec toute la précision nécessaire dans : Henri Jacoubet. *Le comte de Tressan et les origines du genre troubadour*, Paris, 1923.

sens, et M. Saintsbury a pu dire que la devise du préromantisme anglais était *Antiquam exquirite matrem*. Le rôle de Hurd est particulièrement intéressant : il établit que la poésie traditionnelle, gréco-latine, et la poésie *gothique* ont chacune leurs lois : ce sont deux mondes différents, mais qui se valent (1). On constate en Bohême, de 1775 à 1792, une vraie renaissance de l'ancienne poésie nationale ; en Russie, un grand mouvement de publication d'anciens monuments poétiques ou autres sous Catherine II ; en Finlande, Porthan publie à partir de 1768 son *De Poesi fennica* ; en Norvège, à partir de 1770, on découvre la poésie nationale ; en Suède, Regnér, en 1786, traitant de l'avenir de la poésie suédoise, rappelle les littérateurs au culte de l'ancienne poésie nationale. Sans doute, beaucoup de ces exhumations sont destinées à servir l'histoire et l'érudition plus que l'art ; mais ce mouvement de curiosité des antiquités nationales qui se prononce si nettement dans la seconde moitié du siècle, de l'Espagne à la Finlande, est signalé par certains contemporains comme pouvant être utile à la poésie. Vers 1795, la question se pose en même temps en Allemagne et en Suède : la poésie originale, de libre et naturelle inspiration, est-elle morte avec la Grèce ancienne, comme le pensent Schiller et Franzén, ou les peuples du Nord peuvent-ils se donner une autre poésie, aussi belle, inspirée par leurs légendes nationales ou leurs sentiments populaires, comme l'enseigneront les romantiques et les gothicistes ?

Si la poésie primitive ou ancienne offre des modèles, la poésie populaire n'en offre guère moins. D'ailleurs les deux voisinent ou se confondent, et les mêmes chercheurs de sources les découvrent et les recommandent. Le *peuple* se relève du discrédit où il était tombé depuis la Renaissance auprès des beaux esprits. Le lexicographe Adelung constate (1786) que

(1) On trouvera ces textes et quelques autres du même genre dans mon recueil *Le Mouvement Romantique*, 2e éd., Paris, 1923.

« quelques écrivains ont cherché à donner une noblesse à ce mot ». Un peu partout en Europe, on s'intéresse aux chants populaires des pays les plus différents. Addison avait déjà montré l'intérêt des vieilles ballades anglaises (1711) ; mais il fondait en partie cet intérêt sur leur conformité avec les modèles classiques. Ainsi les sympathies avaient besoin d'être autorisées. Il en est autrement à partir du milieu du siècle. La collection du *Journal étranger* est très curieuse à cet égard, surtout sous la direction de Fréron (1755-1756) : on y trouve jusqu'à des poésies laponnes. Hagedorn mettait à ses *Odes* (1747) une préface où il parlait, sans ordre et au hasard, des troubadours péruviens et cosaques, des ballades, des villanelles et des chants scandinaves. Lessing s'intéresse aux daïnos lithuaniens. Turgot et Suard (1760-1765) sont sympathiques aux chants populaires. Le recueil de Percy (1765) contient des ballades qui sont des types du genre, et a exercé à cet égard une profonde influence. C'est alors que Herder commence à rassembler ses *Volkslieder* (1775-1776), dont certains éléments sont anciens ou soi-disant primitifs, et d'autres, particulièrement populaires, plus modernes et même récents. Pour lui la poésie, même de nos jours, jaillit du peuple, dont l'âme enfantine rappelle encore, dans les époques civilisées, la simplicité des anciens temps. Thorild dit en 1791, avant Tieck et le romantisme allemand, qu'il y a deux poésies, aussi belles l'une que l'autre : la poésie littéraire, celle des gens de goût, et la poésie populaire qui charme l'enfance, le peuple. Il trouve dans *Ogier le Danois* ou *Mélusine* plus de poésie vraie que dans maint chef-d'œuvre fameux. Mais, en cette fin de siècle, ce sont surtout les ballades et chants populaires que l'on collectionne. En Hongrie Csokonai Vitez et surtout Horváth rassemblèrent les chants populaires de la nation ; mais ce recueil resta inédit ; le même Horváth est l'auteur de trois recueils de poésies (1788-1793) qui ont un goût de terroir assez prononcé. De même en Norvège Frimann, dont les chants du peuple et les chants de

marins (1790 et 1793) eurent beaucoup de succès ; en Suède Bellman avec ses *Chants de Fredman*, publiés vers 1790, commencés dès 1765 ; en Finlande Porthan, fidèle disciple de Herder pour tout ce qui concerne la poésie naturelle ; en Russie Tchoulkov avec ses *Chants populaires* (1770-1774) et ses *Légendes* (1780). En Espagne, on n'a qu'à ouvrir le riche trésor des *romances*, à la fois héroïques et populaires, très analogues aux chants finnois, russes, et à ceux qu'a publiés Percy. Quintana, quoique classique de goût, les fait revenir à la lumière ; il y voit la vraie poésie lyrique espagnole. Au Brésil, Santa Rita Durão dans son épopée *Caramuru* (1781), utilise les chansons indigènes dont il apprécie la valeur en excellents termes.

D'autres exemples de vraie poésie sont plus proches, moins sources que modèles : ce sont les grands poètes modernes qui n'ont pas subi ou qui ont secoué le joug classique, et sur lesquels l'empreinte sociale n'a laissé que peu de traces ; ceux avec lesquels Wilhelm Schlegel constituera la poésie romantique opposée à la poésie classique. Des esprits même timides cherchent dans ces grands poètes des modèles moins usés à proposer à l'imitation. L'abbé Yart, traducteur français des poètes anglais, écrit en 1747 que pour « rendre à la poésie ses charmes » il faut « chercher dans les ouvrages étrangers de nouvelles manières d'imiter les anciens ». Conclusion un peu inattendue. Le P. Estala (D. Ramón Fernandez) en publiant en 1786 un choix étendu d'anciens lyriques espagnols, s'élève avec force contre la poésie prosaïque de ceux qui les ont suivis. Contrairement à ce qu'on pourrait croire, Dante joue, sauf en Italie, un rôle très faible dans ce renouveau des idées littéraires. Il est peu apprécié de l'âge des lumières. En France surtout, on ne le connaît guère que par le jugement de Voltaire, qui le trouve fanatique, obscur, et de mauvais goût. Mais Gerstenberg, dans ses *Lettres* de 1766-1767, s'occupe de l'Arioste, plus indépendant, moins classique que le Tasse. Wieland l'imite avec le succès que l'on

sait. Le Suédois Gagnerus, en 1776, l'encadre entre Homère et Shakespeare pour l'opposer aux poètes purement classiques. En France, quelques-uns redécouvrent Ronsard et osent l'admirer en dépit de Boileau ; les témoignages que cite M. Mornet s'étalent de 1747 à 1779 et émanent de Batteux, Palissot, Fontenelle, Lebrun, Geoffroy.

Mais la grande révélation est celle qu'apporte la poésie anglaise mieux connue. Spenser, déjà vanté dès 1713 par Henry Felton dans une dissertation qui eut beaucoup de succès, est redécouvert par ses compatriotes vers 1750 et extrêmement imité (1) ; on trouve en lui, comme à un moindre degré dans l'Arioste, un type de poésie libre, où l'imagination et la fantaisie gardent tous leurs droits. Mais sa renommée ne dépasse guère les côtes de la Grande-Bretagne. On sait le rôle capital que joue Shakespeare dans le préromantisme, surtout en Allemagne, mais aussi en France et dans le Nord. Il renouvelle moins la poésie propre que le théâtre, et c'est à propos du théâtre qu'il conviendrait de présenter un tableau d'ensemble de faits qui ont souvent été étudiés dans le détail. Mais l'intelligence plus complète de Shakespeare a beaucoup contribué à élargir et à creuser la notion de génie poétique ; par lui on est passé de la conception du génie brut, le contraire de l'art, à celle du génie identique à la nature, qui, comme elle, fait bien tout ce qu'il fait, et par conséquent est l'art même. Plus essentielle à notre sujet est la gloire de Milton, qui s'étend au milieu du XVIII^e^ siècle et devient européenne. Il semble qu'il offre à beaucoup d'esprits le type du grand poète moderne. Son *Penseroso* influe sur les préromantiques anglais par sa mélancolie douce. Surtout son *Paradis perdu* conquiert l'Europe lettrée. D'abord l'Allemagne :

(1) Sur Spenser et Milton dans le préromantisme anglais, voir les livres essentiels, mais déjà un peu anciens, de W. L. Phelps, *The Beginnings of the English Romantic movement*, Boston (1893), et Henry A. Beers, *A History of English Romanticism in the Eighteenth century*, New-York, 1906 ; et l'article de R.S.Crane indiqué plus loin.

Milton, comme à un moindre degré Thomson par ses *Saisons*, comme à un autre point de vue Young par ses *Nuits*, forme un élément esssentiel du préromantisme allemand. Dès 1765, Gottsched appelle « jargon anglo-barbare » le style des novateurs. C'est en Suisse que prit naissance le courant miltonien : Bodmer et Breitinger prennent Milton comme exemple et modèle dès leurs premiers ouvrages et surtout en 1740-1741. Drollinger le révèle à Haller. En 1737, Pyra, piétiste d'ailleurs, trouve le type du poète dans Milton que lui a révélé Bodmer, et annonce Klopstock. Celui-ci veut être le Milton allemand par son *Messie* qui commence à paraître en 1748. Il se constitue en Allemagne une véritable école anglaise vers le milieu du siècle. La même inspiration, directe ou indirecte, se fait jour dans l'œuvre de Van Alphen, Bellamy et Nieuwland, qui sont les restaurateurs de la poésie hollandaise entre 1775 et 1795. Baretti, qui a longtemps habité l'Angleterre, veut redonner à l'Italie une poésie vraiment digne d'elle en la mettant à l'école de la poésie anglaise (1763). Celle-ci agit pendant la deuxième moitié du siècle sur la poésie en Norvège, non en Danemark ; sur la poésie seulement, car la prose reste soumise à l'influence française (1). On traduit Milton en 1754 en Espagne et plusieurs fois encore jusqu'à la fin du siècle. En 1773, un noble Baléare publie un poème latin sur les grands poètes épiques modernes ; Milton est le premier ; et Boileau (*Despravius*) y fait amende honorable pour avoir médit du merveilleux chrétien : c'est, dit-il, qu'il ne connaissait pas *Miltonis nobile carmen*. En Angleterre, on l'a fait remarquer récemment avec raison (2), la renaissance de Spenser et de Milton n'est pas un sûr indice de préromantisme : ce sont des modèles que l'on imite dans le même esprit classique et avec la même docilité qu'on imitait Pope.

(1) Francis Bull, *Fra Holberg til Nordal Brun*, Kristiania, 1916.

(2) Irving Babbitt, *The New Laokoon, Essay on the confusion of the arts*, Boston, 1910. Ronald S. Crane, *Imitations of Spenser and Milton in the early eighteenth century* (*Studies in Philology*, XV, 2, 1918).

Mais à l'étranger Milton est bien un ferment de poésie plus sérieuse et plus élevée. De même Young, dont les *Nuits*, comme je l'ai montré ailleurs (1), ont encouragé dans toute l'Europe une inspiration plus intime, plus profonde et plus mélancolique. Klopstock à son tour est salué comme le héraut d'une poésie nouvelle. Son séjour à Copenhague depuis 1751 invite les Danois partisans des idées nouvelles à se grouper autour de lui et à le prendre pour modèle ; son vers non rimé paraît ouvrir le chemin d'une poésie plus libre, plus hardie ; une curieuse polémique met aux prises, à Copenhague en 1752, ses partisans et ses adversaires, et renouvelle surtout la poésie norvégienne.

(1) P. Van Tieghem, *La poésie de la nuit et des tombeaux en Europe au XVIII^e siècle*, Paris, 1921.

III

## LES CARACTÈRES DE LA VRAIE POÉSIE ORIGINALITÉ ET SINCÉRITÉ

Puisant à de telles sources et ayant devant les yeux de tels modèles, la vraie poésie que l'on rêve et que l'on désire offrira un certain nombre de caractères qui la distingueront de la fausse poésie du siècle. Les uns l'opposeront à la poésie où l'art n'est souvent que du métier ; d'autres à la poésie où la raison n'est souvent qu'un étroit bon sens ; d'autres enfin distingueront le poète élu du consciencieux versificateur.

Dans le premier groupe, le premier trait saillant sera l'originalité. Elle naîtra de la liberté qu'il faut avant tout laisser au poète. Addison avait, dès 1711, distingué le génie naturel et l'art ; il accordait même au génie « something nobly wild and extravagant ». La même année Shaftesbury appelait le vrai poète un créateur, un Prométhée. Comme la nature, il crée des ouvrages dont toutes les parties ont des rapports exacts et nécessaires. Cette forme intérieure, *inward form*, qui organise la vie, projette au dehors la forme extérieure, qu'il est vain de chercher pour elle-même et d'essayer de reproduire mécaniquement. Ces idées si remarquables, exprimées dans le *Soliloquy* et les *Moralists*, inspirèrent Bodmer et Breitinger, qui offrent dans leurs *Diskurse der Maler* (1721 et années suivantes) les éléments d'une doctrine de la poésie originale. Dès 1728, Young avait annoncé dans son *Discours sur l'Ode* les plus importantes des idées auxquelles ses *Conjectures* devaient donner une diffusion européenne. Mais c'est surtout après 1755

que les appels à l'originalité se multiplient. En 1760, Garção, dans sa célèbre satire au comte de São Lourenço, dégage le poète de l'imitation, même de celle des classiques portugais du XVI^e siècle, et réclame pour lui le droit d'être lui-même. Diderot dit et répète partout que le véritable homme de lettres doit créer. Hamann l'approuve d'avoir montré qu'au-dessus des règles et des traditions il y a quelque chose « de plus immédiat, de plus intime, de plus mystérieux et de plus certain ». Algarotti, vers la même époque, indique aux Italiens le chemin d'une poésie nouvelle et plus audacieuse :

> Non battuti sentier, non bassi stagni :
> Novelle vie, acque profonde e cupe
> Son da tentar...

En Angleterre, le grand mouvement d'esthétique et de critique qui passe par Shaftesbury, Hutcheson, Hume, Reid, sert à faire sortir de l'école et à populariser parmi les gens de lettres et les lettrés la notion d'originalité comme celle de pittoresque (1). Goldsmith, dans son *Enquiry into the present state of polite learning in Europe* (1759), encore bien classique et timide, attribue au manque d'originalité la décadence universelle des lettres qu'il croit constater. La même année Young publiait ses *Conjectures on original composition*. C'était en réalité, comme le montre M. W. Thomas (2), l'aboutissement d'un grand mouvement de discussion sur la question de l'imitation, où étaient intervenus pour ou contre Joseph Warton, Hurd, Hogarth et Samuel Johnson. Young lançait un appel pressant à l'originalité. Non qu'il définisse clairement ce terme par lui-même assez vague. Il semble qu'il entende par *originalité* l'habitude de s'affranchir des traditions du genre que l'on cultive et de l'imitation des modèles de ce genre. N'imiter que la nature, dit-il, c'est être original. Très

(1) Helene Richter, *Geschichte der englischen Romantik*, Halle, t. II (1914), p. 11

(2) W. Thomas, *Le poète Edward Young*, Paris, 1901.

peu d'écrivains modernes sont originaux ; tous ont en eux-mêmes de quoi l'être, mais ils n'osent pas l'être. « Tous les hommes sont nés originaux ; comment se fait-il qu'ils meurent copies? » L'œuvre imitée est un produit fabriqué ; l'œuvre originale est un végétal « qui croît spontanément de la racine du génie ; il pousse, il n'est pas *fait* ».

Quoiqu'il eût été devancé par plusieurs critiques, et dans son propre pays par Addison et Shaftesbury qu'il avait certainement lus, Young avait le mérite d'exprimer ces idées avec beaucoup de force et parfois de bonheur ; il innovait en ce sens qu'il permettait à tout poète de devenir original en se dépouillant de ses mauvaises habitudes de superstition et d'imitation. Ses *Conjectures* eurent beaucoup de succès, et surtout en Allemagne. M. Kind remarque avec raison que ce succès était préparé par l'accueil favorable et même enthousiaste qui avait été fait aux *Nuits* dans ce pays (1). L'opuscule critique de Young fut traduit dès 1760 par un jeune enthousiaste de vingt-deux ans nommé von Teubern, et une autre traduction parut la même année. Aussitôt les partis se formèrent: Gottsched et Rambach protestèrent contre les théories de Young ; Nicolai, Mendelssohn, Schmid, Gerstenberg, même Lessing, surtout Hamann et Herder, les adoptèrent avec plus ou moins d'enthousiasme. Dès 1759 et jusqu'en 1765, les *Literaturbriefe* mènent une campagne, par la plume de Nicolai et de Mendelssohn, pour l'originalité et contre l'imitation. Gerstenberg suit Young de près dans ses *Lettres* de Slesvig (1766-1767). Lessing dans sa *Dramaturgie de Hambourg* (1767-1768) s'inspire des mêmes idées, quoique moins ennemi des règles. Hamann était préparé à les adopter par son caractère, sa vie traversée d'épreuves, son manque de culture classique approfondie. « Il ne faut pas imiter, même le plus grand génie humain », écrit-il à Kant dès 1759. Herder fait dès sa jeunesse des extraits des

(1) J. L. Kind, *Young in Germany*, Columbia University Germanic Studies, II, 3, New-York, 1906.

*Conjectures* ; il les cite ou les paraphrase pendant toute sa carrière. Avec lui la théorie de l'originalité, encore abstraite et générale dans Young et Hamann, devient plus précise et s'applique à la poésie allemande *à faire*. Herder est au confluent des idées de Young, de Diderot, de Hamann, qu'il féconde et développe par ses propres réflexions. En 1766, il applique cette théorie aux poètes orientaux, qu'il ne faut imiter qu'avec discernement : « Formez-vous par eux, pour devenir les imitateurs de vous-mêmes ! » Klopstock, en 1774, se fonde également sur Young pour réclamer la liberté de l'art et déclarer la guerre aux imitateurs : « Interroge le génie qui est en toi, les choses qui t'entourent, et suis leurs réponses ! » Juste à la même époque, Bürger s'écrie : « Frei, frei ! Keinem untertan als der Natur ! » Bien entendu, le groupe du *Sturm und Drang* est d'avance acquis à ces idées, et son enthousiasme tumultueux a pris l'originalité comme premier article de sa foi révolutionnaire. Reprenant et développant l'image employée par Young, ils comparent les poèmes et même les poètes à des arbres. Homère et Shakespeare sont pour le peintre Müller « les cèdres de Dieu ». Pour eux « l'idée est le souffle vivant de la nature ». Klinger, Lenz et les autres sont les apôtres de la liberté, en poésie comme en toutes choses. Goethe était resté depuis 1771 sous l'influence des idées de Herder, et ne connaissait que par lui celles de Shaftesbury sur l'originalité du poète. En 1775 il connaît directement le penseur anglais : il lui emprunte l'idée de l'*innere Form* et celle de la nature considérée comme artiste (1).

Les appels à l'originalité se multiplient dans le dernier quart du siècle. En Suède Thorild, rousseauiste et nationaliste, champion de la liberté et de la nature, suit Shaftesbury et Young, et n'admet comme règle que d'être soi-même ; cela dès 1781, mais surtout dans sa *Critique des Critiques* de 1791. De même, et en même temps, Lidner, et en Danemark

(1) O. Walzel, dans *Goethes Werke, Jubiläum Ausgabe*, t. 36, p. XXXIV.

Ewald, qui lui ressemble à plusieurs égards. Sébastien Mercier, disciple de Rousseau et de Diderot, prêche la liberté de l'art avec la fougue que l'on sait. Il est très lu et écouté en Allemagne. La même année 1795-1796 voit paraître les *Lettres sur l'Humanité* de Herder et la *Poésie de nature et de sentiment* de Schiller. Blake, d'une manière tout à fait indépendante des écoles et des coteries littéraires, formule dans ses notes et ses lettres le code de la liberté avec une grande netteté. En Hongrie apparaît l'*école nationale* qui s'écrie : Soyons originaux ! — il s'agit ici plutôt d'une originalité collective et d'une réaction contre les influences étrangères. La conciliation entre l'originalité du poète et les exigences de l'art n'est que rarement étudiée par tous ces préromantiques, plus fougueux que réfléchis et plus enthousiastes que profonds. André Chénier trace le programme d'une conciliation possible dans son vers fameux :

Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques.

Et en 1807 Ippolito Pindemonte dira exactement la même chose à Ugo Foscolo à propos de ses *Sepolcri* — sans connaître Chénier (1), puisque *L'Invention* n'a vu le jour qu'en 1819 :

Antica l'arte
Onde vibri il tuo stral, ma non antico
Sia l'oggetto, in cui miri...

Ce sont encore les idées d'Young qui apparaissent presque littéralement en 1794 sous la plume de Jovellanos. Le poème hollandais de Bilderdijk, *De Kunst der Poëzy*, publié seulement en 1809, n'est qu'un long plaidoyer en faveur de la liberté de l'art et de l'originalité du poète : plaidoyer particulièrement utile, même à une époque aussi tardive, dans le pays des *Rederijkers* et des chambres de rhétorique, innombrables et dont le joug pédantesque asservissait encore la

(1) Comme le suppose à tort M. Torraca (*I Sepolcri d'Ippolito Pindemonte*, dans *Nuova Antologia*, octobre 1884).

poésie à la fin du XVIII^e siècle. En Turquie même, le premier romantisme, celui d'un Fázil Bey par exemple, est considéré comme étant avant tout un effort pour revendiquer la liberté absolue dans le sujet et dans l'art.

Cette liberté devra permettre au poète d'être absolument sincère, de ne chanter que ce qu'il éprouve et comme il l'éprouve. La réflexion directe, dans la poésie, de l'impression du poète, réflexion directe ou du moins aussi peu déviée que possible par le prisme de l'art, est un caractère de certains romantiques qu'ont entrevu quelques-uns des précurseurs que nous étudions ici. La poésie classique, surtout dans sa décadence, se plaisait à embellir, à déguiser, à transposer l'impression : le lecteur exigeait que la vie ne lui fût présentée que drapée dans les voiles de l'art, et c'était un de ses plaisirs les plus délicats que de deviner ou de soupçonner, derrière tel berger d'Arcadie ou tel barde teuton, son compatriote et peut-être son voisin de Pise ou de Göttingen. La conception opposée, celle de la sincérité et de la notation directe, ne s'exprime pas de bonne heure. Un esprit libre et novateur comme le P. Feijóo ne voit encore en 1733 dans la poésie qu'un *langage* élevé, énergique, figuré, brillant, etc. ; qu'un style que la pensée adopte comme on revêt un vêtement plus élégant ; qu'une prose des dimanches. Vers 1750, Lange et ses amis du groupe de Göttingen se demandent encore dans leurs lettres s'il est permis au poète de faire connaître au public les véritables événements de sa vie, ou s'il n'est pas préférable de les dissimuler, comme les auteurs dissimulent leurs noms sous des noms de bergers d'Arcadie. Les *Odes* de Klopstock marquent à cet égard un progrès assez net ; du moins sous leur première forme, quand il ne les a pas encore récrites pour les bourrer d'éléments scandinaves ou teutoniques. Uranie, sa Muse, lui a dit : « Chante ce que la Nature t'apprend » : il chante son amour pour Fanny, la nature et sa patrie. Gleim, dans ses *Lieder eines preussischen Grenadiers* (1758), offre un des premiers exemples de poésie

vraiment directe et vraie : aussi ces chants, malgré ce qu'ils gardaient d'artificiel, ont-ils eu un grand succès. Encore est-ce dans la poésie lyrique qu'on s'attendait à trouver la note la plus personnelle. Voici que *The Traveller*, de Goldsmith (1765), ouvre à la poésie un genre nouveau. C'est le premier poème qui ne soit que le récit poétique et sentimental d'un voyage, encadrant les réflexions et les épanchements de l'auteur. Il annonçait ainsi le *Printemps d'un Proscrit*, de Michaud, *The Excursion*, de Wordsworth, et surtout le *Childe Harold* de Byron.

En Italie, Parini est nettement le premier poète sincère et direct : encore sa personne, noble et discrète, tient-elle peu de place dans ses vers. En France, ni en théorie ni en pratique on ne va fort loin : la sincérité est exaltée par Diderot, et Gilbert, Léonard, quelques autres en donnent des exemples; encore, sauf dans la satire, la poésie a-t-elle bien de la peine à se dépouiller des voiles classiques. Cependant, presque partout vers 1760 il y a un progrès en ce sens, peut-être sous l'influence de Rousseau. Lavater réclame du poète « les pensées de son propre esprit, les sentiments qui remplissent son propre cœur ». Le Tourneur, plus hardi que tous les poètes français, parce que sa carrière de traducteur le fait vivre avec la pensée anglaise, professe en 1769 que l'écrivain « doit exprimer ses idées et ses sensations à mesure qu'il les reçoit »; ce qui exclut toute transposition d'art. Gaspare Gozzi raille vers 1760 les poètes prétentieux et vides, et leur dit : « Chantez seulement quand votre cœur s'éveille. » Bowles et Cowper sont d'après Coleridge les premiers poètes anglais « qui combinèrent des pensées naturelles avec une diction naturelle, qui réconcilièrent le cœur avec la tête ». Cowper inaugure en effet volontairement, avec *The Task* (1785), la poésie simple, directe, personnelle, qui n'est qu'un reflet des émotions de l'âme. Il est assez rarement suivi jusqu'au romantisme. Burns offre le modèle d'une poésie sincère et directe. Vers la fin du siècle, Alfieri s'écriait :

Le mie parole nascon di dolore,
E tratte son dal profondo del core...

Karamzine dit en 1797 : « La poésie ne consiste que dans la simplicité et la véracité des sentiments et des pensées ; le poète doit ne peindre que ce qui émeut réellement sa sensibilité ». En Pologne, Karpinski offre une véritable révélation, vers 1770, en exprimant des sentiments qu'il avait réellement éprouvés. On connut, on goûta « le chantre de Justine » jusque dans les plus petits manoirs. En Turquie, les poètes de l'école *nationaliste* (par opposition aux *persianistes*) parlent de ce qu'ils sentent ou voient, au lieu de répéter les classiques de la poésie. Le poème où Nevres (Abd-ur-Ressaq) déplore son exil à Brousse et demande à celle qu'il aime si elle ne l'a pas oublié (1762), sans aucune enflure orientale, sans raffinements à la persane, offre le premier type du genre.

Originale et sincère, la vraie poésie prendra volontiers un tour populaire et naïf. De plus en plus on sent que la poésie ne naît pas dans les salons ni dans les bibliothèques, mais au contact des choses simples, et que son langage doit rester tout près du peuple. Addison, en 1711, avait déjà proclamé les droits de la poésie populaire, avec ses superstitions, ses mystères, ce que Dryden appelait *the fairy way of writing*. Goldsmith dit plus précisément en 1759 que la poésie doit être écrite pour le peuple ou du moins accessible à tous. C'est un point de vue qui échappe complètement à Young, trop homme de lettres et, au fond, classique de goûts. Lessing, en préfaçant les *Lieder eines preussischen Grenadiers* de Gleim (1758), exprime l'idée que c'est dans la poésie populaire, non aristocratique et artificielle, que se trouvent l'ordre et le bon sens que goûte son clair génie classique, et qu'il préfère aux écarts de la mode. Mais c'est surtout parmi les adversaires de l'*Aufklärung* qu'on rencontre la même tendance. La veine populaire, qui s'exprimait tantôt par la poésie, tantôt par les contes, tantôt par le parler rustique de Claudius dans son *Wandsbecker Bote*, c'était l'instinct opposé à

la raison, la foi naïve opposée aux lumières, le sentiment de l'inexprimable et de l'inexplicable opposé à la logique. Même tendance chez Hamann, chez les mystiques. Bürger exprime en 1776 ses idées à cet égard dans *Ueber Volkspoesie* : la vraie poésie se trouve pour lui « au crépuscule, sous les tilleuls, au village, dans la chambre où bourdonne le rouet... » Lui-même, mieux avisé que ses anciens amis du *Göttinger Bund*, avec leur bardisme artificiel et plus déplacé que toute la mythologie gréco-romaine, ne pratique guère que cette poésie naturelle et franche. Il lit ses ballades à sa servante pour juger de l'effet qu'elles produiront sur le peuple. Un des articles de foi des *Stürmer* est que le poète doit obéir au goût du peuple. Lenz, Klinger, Voss, Goethe, chacun selon ses moyens, tâchent d'y réussir. Schubart se flatte d'avoir appris beaucoup en fréquentant les paysans et les ouvriers. Il dit : « Va, compositeur, poète... écoute la voix de notre peuple telle qu'elle jaillit de son cœur dans le lied et dans le chant, imite-la, ennoblis-la, et tu toucheras tous les cœurs. » Herder prend ici encore la tête du mouvement. Le *lied* est pour lui essentiellement naïf, emprunté aux traditions populaires, au moins comme ton et style : il reflète l'âme de tous et sera compris par tous. Mais Schiller ne partagera jamais cette opinion. Ses vues à cet égard sont exactement opposées à celles de tant de ses contemporains, de Herder avec qui il en discute en 1795, de Wordsworth dont les ballades paraissaient en même temps que les siennes. Pur idéaliste, il estime funeste toute concession du poète aux mœurs et à l'esprit de son temps. Le poète, « éternel exilé », doit transporter son lecteur dans le pays béni du rêve, et non le replonger dans la réalité vulgaire.

Cette poésie de sentiment et de ton populaire est souvent nationale, surtout dans les petits États, et parfois seulement intimiste. Le Neuchâtelois Caillet dit en 1782 que la poésie suisse doit être suisse avant tout, refléter les sentiments du peuple des cantons. En Hollande, les deux amies Aagje et

Beetje dans leurs *Economische Liedjes* de 1781 veulent être lues de ceux « qui appartiennent à la classe laborieuse » ; leurs accents doivent être ceux qu'emploient « un artisan, une servante, un paysan, un jardinier ». Même effort dans les *Poésies enfantines* de Van Alphen qui s'apparentent à l'intimisme de la *Luise* de Voss (1795) et à celui, plus largement épique, de l'*Hermann et Dorothée* de Goethe (1797). En 1798, les *Lyrical Ballads* de Wordsworth et Coleridge ouvrent une époque nouvelle à la poésie anglaise par le caractère de simplicité populaire, de naïveté rustique que Wordsworth avait systématiquement imprimé à nombre de ses pièces, et qu'il justifiait par sa préface. Même tendance en Hongrie avec Horváth (1788-1793) ; on y est plus libre qu'en France, en Italie et en Espagne du joug des conventions mondaines et de l'étiquette ; en Pologne, où Brodzinski veut qu'on chante tout ce qui est national, le pays, ses champs de blé, ses mœurs simples, sa foi religieuse. Si opposées que soient la poésie hongroise et la poésie polonaise de ton et de sujets, il y a là un certain terrain commun.

## IV

## LES CARACTÈRES DE LA VRAIE POÉSIE : SENTIMENT, ENTHOUSIASME ET GÉNIE

Tels sont les principaux caractères par lesquels la poésie nouvelle s'opposera à la poésie où il n'y a que de l'art. Par d'autres qualités, elle contrastera avec la poésie de raison. D'abord par la place qu'y occupera l'imagination. Celle-ci se développe souvent dans une contemplation rêveuse, comme la pratiquent le jeune Thomas Warton, ce préromantique accompli, dans ses *Pleasures of Melancholy* de 1747, ou le médecin suisse Zimmermann dans ses *Betrachtungen über die Einsamkeit* de 1756, petit livre qu'il a repris et énormément développé depuis ; ou Rousseau, Gray, Goldsmith ou Cowper. Mais l'imagination pure est tellement le caractère dominant de cette époque littéraire qu'on pourrait lui appliquer le nom de Renaissance de l'imagination, que M. Arthur Symons donne au romantisme anglais. Bodmer et Breitinger disaient en 1740 que les images sont essentielles à la poésie. Joseph Warton, dans la Préface de ses *Odes* (1746), revendique hautement les droits de l'imagination, opposée à la poésie descriptive et raisonneuse du siècle. Dans la première partie de son Essai sur Pope, publiée en 1756, il est plus précis : « C'est l'imagination créatrice et ardente, *acer spiritus ac vis*, et elle seule, qui peut marquer un écrivain de ce caractère sublime et si peu commun » de vrai poète. Aussi Pope d'après lui n'est-il pas poète, malgré le goût, l'esprit, la grâce, l'invention heureuse des détails, dont il fait preuve

dans ses poèmes les plus célèbres. Hamann donne une place débordante à l'imagination, et Blake, à force de se plaire dans l'irréel, perd pied et quitte la terre, ce dont Wordsworth le blâmera.

Au moins autant que l'imagination, le sentiment est l'âme de toute vraie poésie. Il y a peut-être un rapport entre la prédominance du sentiment dans l'esthétique préromantique et la philosophie sensualiste du XVIII[e] siècle : l'importance accordée aux sens et la place réduite de la raison ont pu frayer le chemin à la poésie de sentiment ; mais je n'en suis pas sûr, et il faudrait étudier la question. Du Bos avait déjà fait du sentiment l'arbitre de l'œuvre d'art ; mais il ne parlait pas encore des sentiments propres du poète. Shenstone est un exemple curieux de la progression de l'opinion à cet égard. Vers 1740, il considérait que la poésie consistait surtout dans les idées. En 1760, il écrit : « La poésie qui m'intéresse maintenant est celle de sentiment plutôt que celle de réflexion : celle qui émeut les passions. » Il écrit ailleurs : « Il faut écrire les vers avec le cœur, pour évoquer la délicieuse saison de la jeunesse, de la poésie et de l'amour. » Dès 1735, Baumgarten définit la poésie *oratio sensitiva perfecta*. Joseph Warton (1756) demande au poète autant de sentiment que d'imagination. Le Suédois Carl Aurivillius, professeur de poésie de 1754 à 1772, le premier qui étudie dans ses cours Milton et Klopstock, oppose à l'idéal classique de raison et de goût un nouvel idéal fait de sentiment et de fantaisie. La poésie doit émouvoir, non persuader ni instruire. Diderot en 1757 proclame que le génie est tout sensibilité. Goldsmith, dans ses *Chinese Letters* (1760), fait dire à son Chinois que la vraie poésie n'est que dans le sentiment ardent, l'imagination, le naturel. Il est vrai qu'il cite comme exemples Johnson et Smollett, ce qui affaiblit singulièrement sa démonstration : nous avons vu que Goldsmith a le goût littéraire très timide. En France, quelques-uns hasardent la théorie que le beau s'obtient par le sentiment et non par l'analyse ; mais cette théorie est

difficile à faire accepter aux écrivains français, raisonneurs de tempérament et cartésiens d'éducation ; la poésie reste à cet égard très en retard sur le roman. En Allemagne, le sentiment et même la sentimentalité débordante et larmoyante sont le trait dominant, d'abord de Klopstock, puis du *Göttinger Bund* en 1771-1775, enfin du *Sturm und Drang* son contemporain. Goethe, dans *Götz von Berlichingen* (1773), lance une déclaration précise : « Qu'est-ce qui fait le poète? Un cœur chaud, tout entier rempli d'un seul sentiment. » Pour Lavater, l'amour fait le génie, non la raison ni l'imagination. En Danemark Ewald, le premier tempérament romantique du Nord, dont la courte vie a été malheureuse ; en Suède Lidner, sous l'influence de Diderot, de Sterne et de Claudius, installent le sentiment dans l'art à la place d'honneur. Thorild, plus absolu encore, proclame que la seule poésie est le pathétique : le champ de la littérature, c'est « l'infini du cœur ». Le rationaliste Kellgren lui-même change de note, et prononce la banqueroute du rationalisme dans son poème *Nya Skapelsen* (*La Nouvelle Création*, 1790). C'est l'amour qui dépassera la science et la raison, dont la portée est trop courte; c'est l'amour qui créera le monde une seconde fois. « La sensibilité fait tout notre génie », dit-il ailleurs en français. Karamzine en Russie insiste sur les droits du sentiment contre ceux de la raison. En Turquie, la réaction contre la tradition d'imitation persane s'accentue avec *La Beauté et l'Amour*, de Cheikh Ghalib, œuvre d'un jeune homme de vingt-deux ans, écrite dans un couvent vers 1790, qui respire le sentiment le plus franc et le plus sincère, comme aussi l'imagination la plus poétiquement évocatrice. Même les classiques se laissent aller au mouvement à la fin du siècle, par exemple Quintana, Delille, Ducis, Monti, Bilderdijk. Celui-ci, dans ses deux poèmes didactiques *De Poëzy* et *De Kunst der Poëzy* (1807 et 1809), vient un peu tard, comme toujours, pour dire au poète : « Que votre cœur, votre sentiment soit votre seule règle ! » et « Le sentiment, le sentiment seul est la marque

du Barde ! » Ne cherchez pas la poésie, ajoute-t-il, dans la nature extérieure : celle-ci n'est pas un objet digne de vous. Ne la cherchez que dans le cœur de l'homme ennobli par le sentiment. « C'est le chant du cœur qui trouve de l'écho dans le cœur. » Lui-même, nous dit-il, est passé de la poésie régulière à la poésie inspirée, et son cœur palpite avec l'univers. Il fait bien de le dire, car le lecteur ne perçoit pas très bien ces palpitations. Peut-être la synthèse des deux tendances était-elle dans ce mot que rapportent les biographes de Monti. Comme il disait au poète grec Dionysios Solomos : « Il ne faut pas tant penser, il faut sentir », l'autre lui répondit : « L'homme véritable est celui qui sent ce que sa raison a conçu. »

L'état du vrai poète doit être un état d'enthousiasme, qui s'oppose au froid bon sens dont peut se contenter le prosateur. Cet enthousiasme, pour quelques-uns, va jusqu'au délire et presque jusqu'à la folie. Platon, dans *Phèdre*, est à l'origine de cette idée qui se retrouve à la Renaissance. Pontus de Tyard écrit un *Dialogue de la fureur poétique* (1587). Salvator Rosa dit en propres termes : « Maggior poeta è chi più ha del matto. » Giordano Bruno montrait dans ses *Eroici furori* la nécessité de l'enthousiasme dans la vraie inspiration. Mais l'âge classique avait changé tout cela, et se moquait volontiers des poètes qui s'affichaient encore pour tels avec la *mine inquiète* dont parle Regnier ou l'*air furieux*. Shaftesbury, dans sa *Lettre sur l'enthousiasme* (1708), prend ce mot en mauvaise part : il parle moins de l'enthousiasme poétique, auquel il se laisse aller ailleurs quand il invoque la Nature, que du zèle religieux. Batteux, en 1749, et Marmontel, ne connaissent que l'enthousiasme artificiel, froidement préparé. Mais d'autres sont plus ardents, et par-dessus l'âge classique, retrouvent la conception antique du poète inspiré, non pas d'une inspiration toute conventionnelle et figurée qui le laisse parfaitement froid et maître de lui, d'une « docte et sainte ivresse » à la Boileau, mais réellement saisi d'une excitation

qui le transporte pour un moment en extase ; du *vates* tout rempli du dieu qui l'anime et l'oppresse. Le P. Feijóo, en 1736, rappelle que la fureur est l'âme de la poésie, et cite Ovide : « Impetus ille sacer qui vatum pectora nutrit. » Lowth, étudiant littérairement la Bible (1753), montre que le texte sacré suppose un état d'esprit extatique et visionnaire : c'est une poésie toute contraire à la raison calme. Les poèmes des scaldes offrent de cet enthousiame des exemples plus inédits. Déjà l'on avait dépeint, on le verra plus loin, d'une manière impressionnante l'état de crise où les scaldes islandais composaient leurs poèmes. Ossian offre encore, dès que la figure du vieux Barde de Morven se dégage des publications de Macpherson, un beau type d'inspiration solennelle. De même le *Barde* de Gray (1757).

Mais Diderot joue encore dans cette conception un rôle de premier plan. C'est lui qui s'écrie en 1758 : « La poésie veut quelque chose d'énorme, de barbare et de sauvage. » Il analyse physiologiquement cet enthousiasme que les autres se bornaient à évoquer vaguement : « Le poète sent le moment de l'enthousiasme : c'est après qu'il a médité. » Notons que cet enthousiasme n'est pas le fruit du hasard, mais l'effet de la réflexion. « Il s'annonce en lui par un frémissement qui part de sa poitrine et qui passe d'une manière délicieuse et rapide jusqu'aux extrémités du corps. » Hamann lit Diderot dès 1761, et se déclare son débiteur. Le « mage du Nord », mystique et passionné, va plus loin que le philosophe français en refusant à la raison ce qu'il accorde à l'enthousiasme. Lessing, situé exactement à l'autre pôle de l'horizon littéraire, doit beaucoup aussi à Diderot, et son idée du poète s'en trouve élargie. Le classique Bergklint enseigne à Upsal en 1761 que l'enthousiasme est le caractère essentiel du poète. Bettinelli consacre un traité à *L'Enthousiasme dans les beaux-arts* (1769) et analyse verbeusement l'enthousiasme poétique. Vallisnieri et Soria dissertent sur l'*estro poetico* (1766). Notre poésie, dit Roucher en 1779, se meurt de timi-

dité. Kellgren exige, en 1790, que le jeune poète vibre à toutes les grandes causes : « Pose ta main sur ton cœur... Vérité, vertu, justice, humanité : dis, peux-tu prononcer ces noms sans que ton sang s'émeuve, sans que tes fibres tressaillent? » Qu'il ne se croie poète que s'il frémit devant les mensonges et l'injustice, s'il est l'homme qui souffre, l'homme persécuté, si l'on a pu lui dire : « Sois grand... et malheureux ! » Tout cela est du Diderot mélangé de Sébastien Mercier, comme le montre M. Bergh, mais aussi avec une forte dose de Rousseau, et surtout c'est écrit sous l'influence de la Révolution française. En Portugal, Barbosa du Bocage et plus tard Filinto Elysio dans son ode *Ao Estro* (*A l'Inspiration*) marquent la même tendance.

Cet enthousiasme est volontiers mystique, et le divorce d'avec la raison s'accentue. Cette nuance est particulièrement notable en Allemagne et en Scandinavie. Hamann d'abord, puis Herder et surtout Lavater et son groupe la représentent, comme plus tard Jacobi. Pour Hamann, le génie est non seulement divin, mais magique. Gerstenberg, en 1764, ne voit le génie que dans une certaine obscurité mystérieuse. Diderot dit : « La poésie suppose une exaltation de tête qui tient presque à l'inspiration divine. » Lavater joue un grand rôle plus encore par sa personne que par ses écrits. Son disciple, le Suisse Kaufmann, mystique ambulant et très charlatan, fait des recrues entre 1775 et 1780 parmi les jeunes *Stürmer*, Müller, Schubart, Miller, Goethe même. Chez certains esprits faibles, enthousiasme et mysticisme aboutissent à la folie : plusieurs des poètes allemands de cette période sont devenus fous : c'est au moins un article de leur programme littéraire auquel ils se sont conformés à la lettre. A la fin du siècle, Friedrich Schlegel considère encore l'inspiration poétique comme une émanation divine.

Mais ni l'imagination, ni le sentiment, ni l'enthousiasme même ne suffisent si le poète n'a reçu en partage ce que Boileau appelait « du ciel l'influence secrète » et par quoi Pope

prétendait « to know the poet from the man of rhyme ». Bien plus que ces classiques, les préromantiques proclament les droits du génie. Addison dès 1711 opposait nettement le *refined genius* et le *natural genius* dont il citait comme exemples la Bible, Homère, Pindare et Shakespeare : il blâmait ceux qui prétendent au génie quand ils ont tout au plus du talent, les faiseurs d'odes pindariques par exemple. On s'occupe du génie pendant tout le XVIII^e siècle : Sulzer en 1759, Gerard en 1774 lui consacrent des ouvrages entiers. Pour Hamann, dont le premier écrit, *Sokratische Denkwürdigkeiten* (1759) insiste beaucoup sur ce point, le génie est d'essence surtout religieuse ; il ne traite qu'incidemment du génie poétique, mais il est clair que ce dernier n'est qu'un cas particulier de cette faculté mystérieuse qui permet à celui qui la possède d'entrer directement en communication avec l'univers. Baumgarten, Mendelssohn s'en occupent également. Mais les *Conjectures* de Young ont encore sur ce point une influence particulière. Le génie, pour lui, est divin. Il n'est pas du même ordre que la science : « Le génie vient du ciel, la science vient de l'homme. » Le génie est au talent ce que le magicien est à l'architecte. Beaucoup d'hommes ignorent le génie qui est en eux « comme une huître ignore la perle qu'elle contient ». D'où les deux commandements que formule Young : *Connais-toi toi-même* ; c'est-à-dire, pénètre profondément dans tes facultés, apprends quelles sont tes possibilités de création, réveille et attise les moindres étincelles du feu divin qui est peut-être en toi — et *Respecte-toi toi-même* ; c'est-à-dire, ne laisse pas l'admiration et l'imitation étouffer ce don précieux. On trouve à peu près les mêmes idées dans Hurd et dans les frères Warton. Dorat parle du génie « qui s'échappe, qui se répand, qui s'ignore ». Gerstenberg reprend le même thème : « Je crois, dit-il en 1766, qu'on n'a pas encore assez nettement tracé la démarcation qui sépare le génie poétique du bel-esprit. » Herder dans sa *Metakritik* (1799) reprochera à Kant de n'avoir pas assez distingué le génie du talent. On

n'atteint pas le génie par l'art ni par l'application. Lessing reconnaît que le génie a ses droits ; mais le goût et la raison doivent le surveiller, sans quoi tout le monde se croira du génie : « Le génie n'est que la parfaite conformité avec les règles ! » Il est débordé. Les idées anglaises sur le génie, et la philosophie de Rousseau, se fondent chez les *Stürmer*, et produisent la conception non seulement du génie *original*, mais encore du génie *naturel*, cela sous l'influence de Hamann et de Herder (1). Ils s'enorgueillissent d'ouvrir la période des *génies originaux* ; chacun d'eux se convainc aisément qu'il est un génie sorti brut des mains de la Nature, et investi par suite de droits aussi illimités que leur origine est mystérieuse. Pour Thorild, tout génie est irrationnel. Même des esprits modérés adoptent une partie de ces idées : Bilderdijk en Hollande, Capmány en Espagne plaident pour les droits du génie littéraire. Pour Capmány (1787), c'est le génie « qui fait découvrir les choses sublimes et mystérieuses » ; et il le rapproche du démon de Socrate, comme Hamann à qui il doit peut-être cette idée.

(1) On consultera avec fruit sur ce sujet un ouvrage récent : Herbert Cysarz, *Erfahrung und Idee. Probleme und Lebensformen in der deutschen Literatur von Hamann bis Hegel*, Berlin, 1921.

## V

## LA DIGNITÉ ET L'UTILITÉ DE LA VRAIE POÉSIE

Ces caractères nouveaux ou renouvelés d'originalité, de sincérité, de passion et d'enthousiasme, qui font du génie poétique quelque chose d'extraordinaire et de privilégié, contribueront chacun pour sa part à conférer à la vraie poésie que l'on désire et que l'on cherche, non seulement une noblesse, mais une utilité jusqu'alors inconnues. La personne même du poète sera conçue d'une manière toute nouvelle, et qui aurait bien étonné les classiques purs de la génération précédente. Le poète n'est encore trop souvent qu'un littérateur, pédant ou bel esprit, et l'art qu'il cultive est inutile entre tous. Ni les livres poudreux, ni les soupers brillants n'ont pu renouveler son âme et faire vibrer son cœur. Aussi l'estime qu'on fait de lui est-elle médiocre. Chez les anciens Grecs, au contraire, les poètes étaient des Orphée, des Amphion, fils des dieux ou rois, des Homère, objets de l'admiration, d'une reconnaissance infinie, et d'un véritable culte. Chez les Hébreux, Dieu même inspirait leur langage : c'était Moïse, c'étaient les rois David et Salomon, c'étaient les Prophètes dont un charbon brûlant avait purifié les lèvres. Voici que Mallet et les poèmes ossianiques viennent de révéler coup sur coup que les poètes ont joui dans le Nord de l'Europe d'une aussi haute estime. Les scaldes scandinaves et les bardes calédoniens étaient entourés d'égards ; leur fonction avait quelque chose de divin ; ils disposaient à leur gré de la gloire des rois. Ces exemples contribuent beaucoup à

modifier l'idée qu'on se fait du poète. Ce n'est pas seulement le barde fatal ou vengeur, comme le *Barde* de Gray, Ossian, le *Scalde* de Gerstenberg ; c'est le *vates*, écho, guide et prophète de son peuple, tel que Cicéron et Horace le plaçaient à l'aube de l'histoire, tel que Victor Hugo l'évoquera comme le vrai poète des temps nouveaux. Cette conception était bien étrangère à l'époque classique. Malherbe avait dit que « les poètes ne sont non plus utiles à l'État que les joueurs de quilles ». Mais Fénelon semblait lui répondre un siècle plus tard en affirmant que « la poésie est plus utile et plus sérieuse qu'on ne croit ». Ces quelques mots contiennent en germe une doctrine qui se développera ici et là à la fin du siècle.

C'est peut-être en Italie que se fait jour d'abord et dans le plus grand nombre d'esprits l'idée de l'importance morale et sociale de la poésie. Vers 1760 surtout, on exprime avec netteté ce qu'une longue préparation avait ébauché (1). On veut de plus en plus que la poésie enseigne à l'homme et au citoyen ses devoirs, et qu'elle cesse d'être l'amusement stérile de sigisbées ou d'abbés de salon déguisés en bergers d'Arcadie. Non seulement la poésie italienne devra être morale, mais elle devra être *civile* : elle sera le guide qui, après avoir éveillé les consciences, les dirigera dans la voie de la liberté. On sent, après une longue décadence, le besoin d'une poésie sérieuse. C'est l'œuvre commune de Gaspare Gozzi quand, en 1758, il défend Dante contre Bettinelli, de Parini en 1763 et depuis, de Baretti dans sa *Frusta letteraria* qui commence à paraître la même année, de la *Società del Caffè* à Milan. Un poète de Brescia, Brognoli, exprime les mêmes idées dans son poème *Il Pregiudizio* écrit en 1763. Bettinelli veut une poésie moderne, politique, pleine de choses et de pensées. Même l'art souffrirait de cette préoccupation un peu trop

(1) G. Maugain, *L'Evolution intellectuelle de l'Italie de 1657 à 1750 environ*, Paris, 1909, p. 223-238. — Arturo Graf, *L'Anglomania e l'influsso inglese in Italia nel secolo XVIII*, Turin, 1911, p. 26-34.

exclusive, si l'on écoutait les théoriciens. Cette tendance se constate aussi en Espagne, mais plus rarement. Jovellanos, en 1776, conseille à ses amis de Salamanque d'en finir avec les perpétuels chants d'amour, de dire la foi, la vertu, la gloire de la patrie. Ce programme, exécuté à la lettre, donnera lieu à d'interminables et ennuyeuses amplifications sur la navigation, la suppression de la traite, etc... Ce souci d'utilité est moins visible en France et en Angleterre, où n'avait pas à s'exprimer un tel besoin de relèvement. Là, les poètes descriptifs servent la thèse des physiocrates ; ici, une poésie de réflexion et de rêverie se teinte plutôt de préoccupations religieuses. De même en Suède, où Lidner lui donne un ton sérieux, religieux, l'occupe de la destinée de l'homme. En Suisse au contraire, la poésie prend volontiers un caractère national et patriotique. Cette conception est d'abord très étroite et sèchement moralisante. La *Poétique* de Breitinger (1740) relègue le lyrisme au dernier rang, car les confidences du poète n'offrent aucune utilité, et consacre par contre cent pages à la fable ésopique, le plus *utile* de tous les genres. Haller, malgré le titre de son recueil (*Versuch schweizerischer Gedichte*, 1732) n'est guère national, politiquement parlant ; d'ailleurs il estimait peu la poésie autrement que comme passe-temps, et la trouvait inutile et même dangereuse dans une république bien policée, à moins qu'elle ne soit *utile*, comme celle de Louis Racine. Mais Lavater écrit ses *Schweizerlieder* (1767) et dit : « La poésie est faite pour la vérité, la vertu et le patriotisme, et non ces derniers pour la poésie. » Il nomme Bodmer comme son maître et ajoute fièrement : « Je chante autre chose que l'amour et le vin ! » Aussi son livre devint-il populaire et le resta-t-il jusqu'à la fin du siècle. Bürger veut devenir *populaire* (*volksmässig*), c'est-à-dire écrire pour les gens du peuple, surtout après 1773. Les hommes du *Göttinger Bund* posent en principe qu'il faut être *allemand* pour être vrai poète ; la valeur morale et nationale se confond avec la valeur esthétique ; *a priori*, Klopstock

est le plus grand des poètes, Wieland est un traître. En France, des préoccupations toutes différentes font rêver Roucher et André Chénier d'une poésie moderne, mais scientifique, philosophique ; le poète doit instruire son peuple.

Il y a mieux. Sulzer l'esthéticien regrette en 1771 que la poésie n'ait pas comme en Grèce un but et des résultats moraux et même religieux. Depuis la Renaissance, dit-il, on a perdu de vue le vrai caractère et la vraie fonction des beaux-arts ; l'art n'est plus ni national, ni religieux, ni populaire. Il souhaite que l'art et la poésie aient leurs représentants dans les conseils des gouvernements, ce qui les investirait d'un caractère public, auguste, utile. Le poète devrait être « l'éducateur, le bienfaiteur, le prophète de sa nation ». Il faut qu'il soit « appelé au pied du trône, afin de recevoir une mission égale en importance à celle d'un général, d'un juge suprême... » Cette idée vient peut-être de Rousseau, qui avait souhaité dans son premier *Discours* que les rois ne dédaignent pas d'admettre dans leurs conseils « les hommes de lettres qui éclaireront leurs peuples ». Mais il ne parlait pas spécialement des poètes. Voss applique la théorie : il écrit au margrave de Bade (1775) pour solliciter l'emploi (à créer) de *Landdichter*, emploi complètement distinct dans son esprit de celui de *Hofdichter*. Son rôle serait notamment d'améliorer les mœurs, de soutenir l'autorité du prince, et aussi d'apporter au paysan trop méprisé des idées plus élevées et un sentiment plus vif de sa dignité. — Ce dernier point aurait peut-être engagé le *poète du pays* plus loin que le bon Voss ne désirait aller. — Son programme précis est d'élaborer des idylles et des *lieder* qui se rapporteront particulièrement aux « heureux sujets du pays de Bade ». Cet essai intéressé pour faire accepter la poésie parmi les *instrumenta regni* est assez significatif. Herder voit les choses de plus haut en proclamant, comme il l'a toujours fait, que la poésie est l'éducatrice du genre humain. Elle l'est, ou plutôt le fut, et pourrait l'être encore. Il regrette en 1793, dans ses *Briefe zur Beförderung*

*der Humanität*, que la poésie moderne soit si indifférente à la chose publique ; il lui oppose à cet égard celle des Hébreux et des Grecs ; il voudrait que le poète fût la voix de sa nation et de son temps. Cette conception est très importante ; mais elle ne s'exprime aussi nettement, même chez Herder, qu'à la fin du siècle, et elle reste assez isolée. Thorild, à la même époque, dit que le poète est « un prêtre de la sainte vérité et de la nature. » Ainsi s'annonce le poète-écho des *Feuilles d'Automne* et même le poète-flambeau des *Contemplations*, en attendant le poète vengeur des *Châtiments* et de *Giambi ed Epodi*. Mais cette conception n'a jamais été admise par Goethe et Schiller, et ne se développera qu'au XIX^e^ siècle, surtout en France et en Italie.

Tels sont en résumé les principaux traits par lesquels la notion de vraie poésie et de vrai poète se distingue, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, de ce qu'on entendait par poésie et par poète dans les générations précédentes. En jetant un coup d'œil d'ensemble sur les témoignages que j'ai rassemblés, il est aisé de faire certaines constatations générales. La plupart de ces témoignages, en négligeant ceux, tout à fait isolés, des précurseurs, se rapportent aux années 1755-1759 et 1770-1774 ; un autre groupe moins important se rencontre à la fin du siècle, de 1790 à 1795. La première époque, capitale dans l'histoire des idées préromantiques, est surtout franco-anglaise : c'est celle des deux volumes de Mallet (1755, 1756), des *Entretiens* et de la *Poésie dramatique* de Diderot (1757, 1758), des *Conjectures* de Young, de l'*Enquiry* de Goldsmith et du premier ouvrage de Hamann, tous trois publiés en 1759. Par Diderot et par Young, qui pensent indépendamment l'un de l'autre, les idées de Shaftesbury font leur chemin. Diderot et Young influent sur Hamann ; celui-ci est le maître de Herder, qui doit aussi beaucoup à Diderot et à Young directement. Avec Herder nous entrons dans le second moment où s'accumulent les faits et les témoignages : 1770-1774 ; il est plus spécifiquement allemand. C'est l'époque où Herder à Strasbourg exerce sur Goethe l'influence que l'on sait, où il prépare ses *Volkslieder*, où se forme et se dissout le *Göttinger Bund*, où s'agite le *Sturm und Drang :* moins de théories originales que dans le premier moment considéré, plus d'essais d'application de la poétique nouvelle. Après 1790, c'est surtout dans le Nord scandinave et dans l'Est de l'Europe que l'on pro-

clame ou applique les principes nouveaux ; c'est souvent l'écho pur et simple de ce qu'ont dit la France, l'Angleterre et l'Allemagne. La Révolution française donne aussi un accent plus précis à certaines revendications littéraires. Dans ce grand concert de tant de voix si différentes, Diderot, Young et Herder sont sans conteste ceux qui donnent la note la plus nouvelle, la plus profonde et la plus sonore. Ce sont véritablement les maîtres du chœur. Comme cela s'est produit si souvent, le rôle de l'Allemagne a été ici en grande partie de repenser et de creuser des idées venues de France et d'Angleterre ; mais elle a eu le bonheur de posséder, avec un esprit aussi riche et aussi hardi que Herder, un grand nombre de jeunes poètes qui ne demandaient qu'à appliquer les idées nouvelles, et dont deux étaient des hommes de génie. Au contraire, les poètes anglais, français, italiens qui paraissaient dans la seconde moitié du siècle étaient ou médiocres ou médiocrement novateurs, jusqu'à Burns, Wordsworth, Coleridge, André Chénier et Foscolo. Entre les nations également avancées intellectuellement, il y a assez souvent simultanéité entre les idées, parce que celles-ci circulent à travers les frontières et trouvent toujours des esprits pour les accueillir et les répéter en les modifiant plus ou moins ; il ne saurait y avoir concordance entre les créations de l'art, car le génie, qui ici répond à l'appel, là fait défaut, et l'esprit souffle où il veut.

# *LA DÉCOUVERTE DE LA MYTHOLOGIE ET DE L'ANCIENNE POÉSIE SCANDINAVES*

# LA DÉCOUVERTE DE LA MYTHOLOGIE ET DE L'ANCIENNE POÉSIE SCANDINAVES

Je voudrais essayer d'exposer dans leur ensemble, avec le plus de précision possible dans l'état actuel de nos connaissances, la découverte ou la diffusion, dans les principaux pays de l'Europe occidentale, au milieu et à la fin du XVIII[e] siècle, de la mythologie et des légendes héroïques scandinaves dont l'Edda et les Sagas contiennent le précieux dépôt. Ces connaissances nouvelles ont contribué à modifier les idées philosophiques et littéraires, à élargir et à renouveler le domaine poétique, et par là occupent une petite part dans les éléments du préromantisme européen. Quelques bons travaux, publiés en Allemagne, en Amérique et en Suède (1), m'ont fourni beaucoup de faits. J'ai cherché à les

(1) Principaux ouvrages, articles ou chapitres sur la question :

En général : Anton Blanck, *Den nordiska Renässanssen i sjuttonhundratalets litteratur : en undersökning av den « götiska » poesiens allmanna och inhemska förutsättningar*. Diss. Upsal ; et Stockholm, 1911.

Pour l'Allemagne : Wolfgang Golther, *Die Edda in deutscher Nachbildung Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte*, Neue Folge, VI, 1893).

Richard Batka, *Altnordische Stoffe und Studien in Deutschland* (*Euphorion*, II. Ergänzungsheft, 1896, et VI, 1899).

Werner Pfau, *Das Altnordische bei Gerstenberg* (*Vierteljahrschrift für Literatur*, II, 1889).

W. Grohmann, *Herders nordische Studien*. Diss. Berlin, 1899.

Pour l'Angleterre : W. L. Phelps, *The beginnings of the English romantic movement* (chap. VIII et XI). Boston (1893).

C. Hj. Nordby, *The influence of old Norse literature upon English literature* (le

compléter dans la mesure du possible,et à composer un tableau d'ensemble qui n'a jamais été même esquissé. L'excellent livre de M. Blanck offre un aperçu assez complet pour les pays du Nord ; mais il procède par chapitres successifs consacrés au scandinavisme dans les diverses littératures, ce qui est suivre une méthode toute différente. Les travaux de MM. Batka et Farley sont très solides, et ces savants laissent peu à glaner sur le champ qu'ils ont moissonné. Pour d'autres aspects de la question, il restait beaucoup à faire. Aucun de ces travaux d'ailleurs n'étudie méthodiquement les sources de la connaissance du Nord scandinave dans les ouvrages latins antérieurs à 1750. Je m'occuperai surtout de l'Angleterre, de l'Allemagne, de la France, du Danemark et de la Suède, parce qu'en dehors de ces cinq littératures aucun mouvement important ne s'impose à l'attention ; je ne connais d'ailleurs aucune étude spéciale consacrée au scandinavisme dans d'autres pays. Je prendrai la question à ses origines, et je m'arrêterai à la fin du XVIII[e] siècle, moment où ce monde nouveau est suffisamment connu dans ses grandes lignes pour occuper dans les idées et dans la littérature la place, très inégale suivant les nations, à laquelle il pouvait prétendre.

début seulement). Columbia University Germanic Studies, New-York, 1901.

H. Edgar Farley, *Scandinavian influences in the English romantic movement.* Harvard Studies and Notes in philology and literature, Boston, 1903.

Pour la France : Gunnar Castrén, *Norden i den franska litteraturen*, Helsingfors, 1910.

Pour la Suède : Martin Lamm, *Upplysningstidens Romantik*, Stockholm, 2 vol., 1918 et 1920 (surtout II, 399-414).

Ad. Burnett Benson, *The old Norse element in Swedish Romanticism*, Columbia University Germanic Studies, New-York, 1914 (traite surtout de la période suivante).

Je citerai au cours de mon exposé quelques autres ouvrages auxquels j'ai emprunté certains détails. M. Ronald S. Crane, de Northwestern University, Etats-Unis, m'a communiqué libéralement des renseignements recueillis au cours de ses recherches.

I

## LES SOURCES

Que savait-on en Europe, au commencement du XVIII^e siècle, de la mythologie païenne et des légendes héroïques du Nord scandinave, de l'Edda et de la poésie des scaldes islandais ? Les anciens n'en parlaient pas, et pour cause ; les historiens modernes qui traitèrent de ces lointains pays ignoraient leurs antiquités poétiques et religieuses, ou, comme ceux que nous allons rencontrer, n'étaient lus que des érudits. La littérature dans son ensemble, et par suite le public lettré, ignoraient tout de ce monde dont on ne soupçonnait même pas l'existence. Les érudits seuls, et les curieux d'antiquités, pouvaient en connaître quelque chose et en deviner davantage par un certain nombre d'ouvrages écrits en latin, la plupart au XVII^e siècle ou au début du XVIII^e, qui offraient, malgré leur obscurité, leurs vices de composition ou leur manque de critique, une révélation progressive, mais fragmentaire et très incomplète, d'une religion, d'une société, d'une poésie toutes nouvelles. Je ne citerai parmi ces sources que celles où les écrivains du XVIII^e siècle ont réellement puisé, et je n'insisterai que sur les ouvrages qui ont eu une grande importance pour notre sujet.

Le plus ancien de ces ouvrages était l'*Histoire* de Saxo Grammaticus (1), compilée en partie d'après les Sagas et la

(1) *Danorum regum heroumque historiæ stilo eleganti a Saxone Grammatico, natione Sialandico, necnon Roskildensis ecclesiæ præposito, abhinc circa trecentos*

tradition orale, terminée au début du XIII^e siècle, publiée à Paris en 1514, complétée par les notes de Stephan Stephanius, savant Danois, en 1627, rééditée à Copenhague en 1644, et qui avait été lue sur plusieurs points de l'Europe ; on sait que Shakespeare en tira son *Hamlet* à travers Belleforest. Les récits merveilleux n'y manquaient pas ; mais l'auteur, homme d'Eglise, n'exposait pas les croyances de ses héros païens. On ne peut dire que Saxo, que nous verrons souvent utilisé, ait toutefois pour notre sujet une importance de premier ordre. Encore moins, dans le même genre, les *Kämpeviser* de Vedel (1591), qui n'ont guère été lus que dans le Nord. L'*Histoire des rois goths et suédois* de Joannes Magnus (1554) et l'*Histoire des Nations septentrionales* de son frère Olaus Magnus, qui lui succéda à l'archevêché d'Upsal (1555), traduite en anglais en 1658, ne font guère de place à la religion des Scandinaves ; le second parle de Thor comme du premier des dieux, de Frigga, qu'il confond avec Freya, et d'Odin. Les ouvrages du savant islandais Arngrimus Jonas, surtout sa *Crymogaea* (1609)(1), ont été consultés, notamment par Mallet ; ils n'ont pas fait beaucoup connaître la mythologie islandaise, quoique dans la *Crymogaea* il soit question d'Odin, de Freya, de Thor et des sacrifices humains.

Trois ouvrages latins, publiés tous les trois à Copenhague au XVII^e siècle, offrent au contraire une importance exceptionnelle et constituent à eux trois le trésor où pendant longtemps on a puisé presque uniquement pour tout ce qui concerne l'ancienne religion et l'ancienne littérature scandinaves. Ce sont les *Runes* de Wormius, l'*Edda* de Resenius et les *Antiquités danoises* de Bartholinus.

Le savant Ole Worm (1588-1654), anatomiste et archéo-

*annos conscriptæ, et nunc primum literaria serie tersissimeque impressæ*, Paris, 1514, in-4° de 400 p. environ. — Saxo est mort vers 1204.

(1) *Crymogaea sive Rerum islandicarum libri tres* per Arngrimum Jonam Islandicum. Hambourg, 1609, in-4° de 172 p. Réédité en 1610, 1614, 1618, 1620 et 1630.

logue, a été l'origine et le centre d'un mouvement important d'étude des antiquités nationales. Son ouvrage (1) n'offre dans sa plus grande partie qu'un intérêt bien médiocre, et n'a jamais dû être lu entièrement que par des spécialistes courageux : c'est une étude minutieuse et prolixe de l'alphabet runique. Mais les 75 dernières pages présentaient infiniment plus d'attrait. L'auteur y explique ce qu'étaient les *Viser* ou chants héroïques, les scaldes, leur versification avec ses 136 mètres différents ; il donne des exemples de leur style poétique, exemples souvent repris d'après lui et devenus presque traditionnels. Cette poésie, dit-il, peut se comparer à celle des Grecs et des Romains ; c'est une poésie d'art, que l'on ne peut sans injustice dédaigner comme barbare : *Videbis, ni fallor, vel in uno hoc rythmo artificium nequaquam barbariem redolens.* Retenons ces mots : ils sont à l'origine du mouvement littéraire que nous étudions. Mais tandis que pour Wormius, savant du XVII^e^ siècle, la poésie des scaldes n'est intéressante que parce qu'elle n'est pas barbare, parce qu'elle est œuvre d'art, pour les préromantiques de la seconde moitié du XVIII^e^ siècle elle sera intéressante parce qu'on la tiendra pour barbare, parce qu'on ne voudra pas y voir une œuvre d'art, parce qu'on la considérera comme un exemple excellent de la *poésie de nature.* Ces anciens scaldes étaient entourés d'honneur et de respect ; l'enthousiasme était nécessaire à leur inspiration, au point que quiconque n'avait pas reçu en partage cet enthousiasme ne pouvait figurer dans leurs rangs. Ce délire est particulièrement frénétique à la nouvelle lune : « Vous diriez des hommes ivres, ou affectés de mélancolie, ou de quelque autre folie ; ils font certains gestes extraordinaires, que l'on appelle

(1) RUNIR (en caractères runiques), *seu Danica litteratura antiquissima, vulgo gothica dicta, luci reddita opere Ola· Wormii... cui accessit De prisca Danorum poesi dissertatio.* Copenhague, 1636, petit in-4° de 249 p. ; réédité en 1651. La Dissertation est l'œuvre, paraît-il, de l'Islandais Thorlak Skulason, et les traductions qu'elle contient sont dues au savant islandais Magnus Olai (Magnus Olafsen, 1573-1636).

*Skallvijngl*, vertige poétique. » Voilà ce qui s'appelle de l'inspiration, et c'est bien autre chose que la « docte et sainte ivresse » du poète classique ! Ce *vertige poétique* entrera comme élément, nous l'avons vu, dans la conception nouvelle de la poésie qui se présentera partout dans la seconde moitié du XVIII^e^ siècle. Après avoir retracé la vie de quelques scaldes fameux, Wormius cite comme exemples deux poèmes inédits. Le premier est le *Chant de mort de Regner Lodbrog*, qu'il date de 857 : vingt-neuf strophes de dix vers, texte en caractères runiques et traduction latine. Chaque strophe est suivie d'un commentaire très détaillé, grammatical et historique. Il en est de même pour le second texte, la *Rançon d'Eigill Scallagrimsson* : dix-sept strophes de dix vers.

On a lu et repris ce second poème, qui raconte comment le fameux scalde Eigill dut, pour racheter sa vie, faire entendre au roi qui l'avait fait prisonnier un de ses plus beaux chants. Mais un immense succès était réservé au *Chant de mort de Regner Lodbrog*, qui a été traduit, imité tant de fois, et qui a révélé à tant d'esprits en Europe l'ancien Nord scandinave, sa poésie farouche, sa mythologie grandiose. Regner, chef norvégien du IX^e^ siècle, après être sorti vainqueur d'innombrables combats, tombe aux mains d'Ella, son plus cruel ennemi. On l'enferme, pour que sa mort soit plus affreuse, dans un cachot plein de serpents venimeux. Alors le vieux chef, qui possède en même temps les talents du scalde, entonne un long chant d'une fierté sauvage, où il rappelle ses innombrables exploits, se promet de s'asseoir bientôt à la table des dieux, dans le palais d'Odin, parmi les héros, et brave la mort qu'il recevra en riant.

Le poème s'ouvre par les mots : « Nous avons combattu avec l'épée » qui se répètent au début de chaque strophe. On sait que Chateaubriand a repris ce refrain belliqueux dans le *bardit* que chantent les « quarante mille Barbares » des *Martyrs*, et dont les deux strophes offrent une sorte d'adaptation résumée du chant de Regner. Chateaubriand cite en

note Wormius et Saxo ; celui-ci, en racontant la mort du chef vaincu, se contente de faire allusion au poème : *omnem operum suorum cursum animosa voce recensuit*. On sait également que cette page des *Martyrs* fut pour Augustin Thierry, d'après son propre récit, la première révélation du monde barbare. Quand le jeune Thierry, en 1810, marchait à grand pas dans la salle voûtée du collège de Blois, répétant avec enthousiasme le refrain des guerriers de Pharamond, il redisait sans s'en douter les paroles qu'un scalde inconnu a prêtées à un viking du IX^e^ siècle, et qu'il tenait de Wormius par Chateaubriand.

Tout le poème, d'ailleurs, était bien fait pour donner des guerriers et de la poésie du Nord une impression grandiose et terrible. Le vieux chef se délecte au souvenir du sang versé qui « coula pendant une semaine, comme si des femmes eussent apporté du vin », « comme si une jeune fille eût apporté un bain chaud ». « L'Océan n'était qu'une blessure ». « Les loups, les corbeaux, déchirent les chairs, s'abreuvent de sang, font un ample repas. » Quand Rogvald, un des fils de Regner, est tombé dans la mêlée, « tous les oiseaux de proie se sont lamentés », tant il les fournissait libéralement de chair humaine. — Mais quoi ! Le combat offre d'ineffables délices : « C'était comme placer dans le lit une belle jeune fille à côté de soi... c'était comme couvrir de baisers une jeune veuve assise à la place d'honneur (1). » Non, « le brave ne gémit pas devant la mort... Nous suivons le destin fixé par les Parques (les Nornes). » Cette mort est une joie : « Je ris toujours en pensant que les sièges sont prêts dans le palais de Balder. Bientôt nous boirons la bière dans les coupes creuses des crânes (2)... Je n'entrerai pas avec des paroles

(1) Le texte veut dire exactement le contraire : « Ce n'était pas comme... » Mais le sens donné par Wormius, plus hardi, plus saisissant, a été adopté sans exception par les innombrables traducteurs ou versificateurs du chant de Regner jusqu'à Herbert en 1807.

(2) Autre erreur de Wormius, ou plutôt de Magnus Olai, plus importante

de désespoir dans le palais d'Odin... Les Ases m'inviteront... » Et la dernière strophe, tant de fois reprise au XVIII[e] siècle : « Mon cœur me pousse à finir. Les Dyses m'invitent, elles que de son palais Odin m'a envoyées. Joyeux, je prendrai place au haut de la table, et je boirai la bière avec les Ases. Les heures de ma vie sont écoulées : je mourrai en riant. » Voilà ce fameux *Ridens moriar* qui a symbolisé pour tant d'esprits une inspiration nouvelle. La traduction latine n'est pas claire, et n'offre souvent qu'un informe mot-à-mot, obscurci encore par l'absence complète de ponctuation ; mais elle a été l'intermédiaire nécessaire et la première révélation de cette poésie du Nord. Devant ces tableaux de massacre et de sang pâlissaient singulièrement les batailles d'Homère et de Virgile, devant cette joie de mourir le courage de leurs guerriers ; cette couleur mythologique était inconnue jusqu'alors ; et tout cela était donné en même temps comme exemple d'un goût et d'un style nouveau, comme document littéraire.

L'*Edda* de Resenius apportait plus de textes et des textes plus importants, mais moins suggestifs pour l'imagination qu'instructifs pour l'histoire des religions. Peder Johan Resen (1625-1688), juriste et archéologue danois, était préparé par toutes ses études à faire connaître les monuments poétiques de l'ancienne Scandinavie. On trouvait dans son ouvrage (1)

encore par ses conséquences. Le texte dit : « dans les rameaux des crânes », c'est-à-dire dans les cornes à boire, faites de bois de renne ou d'élan. Cette erreur initiale, répétée jusqu'à nos jours, a donné lieu à la croyance que les anciens guerriers scandinaves buvaient la bière ou l'hydromel dans le crâne des ennemis tués par eux. Les poètes allemands du XVIII[e] siècle trouvent ce détail très à la hauteur de leur patriotisme volontiers gallophage, et l'on sait si les Romantiques ont fait un sort à ce trait de mœurs horrifique et macabre à souhait.

(1) *Edda Islandorum an. Chr. MCCXV islandice conscripta per Snorronem Sturlæ, Islandæ nomophylacem, nunc primum islandice, danice et latine ex antiquis codicibus mss bibliothecæ Regis et aliorum in lucem prodit opera et studio Petri Johanni Resenii...* Copenhague, 1665, in-4°, non paginé. Il paraît que Resenius s'était beaucoup servi d'une traduction latine manuscrite faite par Magnus Olai. Le même volume contient la *Vôluspa* et le *Havamal* : voir plus loin.

d'abord soixante-dix-huit fables (*mythologiæ*) sous forme de dialogues, exposant chacune un point de l'ancienne religion scandinave. C'est la traduction de l'un des morceaux les plus importants de l'Edda de Snorro Sturleson, le *Gylfaginning* ou Enchantement de Gylfi. Ce roi prend le nom de Gangler pour aller consulter les dieux dans Asgard, leur résidence. Dans le Valhall, trois dieux assis sur des trônes, Har (le haut), Jafnhar (le second en hauteur) et Thridi (le troisième), répondent à ses questions. Ce sommaire assez complet de la mythologie scandinave était une acquisition toute nouvelle. — A la suite se trouvait l'*Art poétique* des scaldes, riche en détails sur leur style et leur versification, qui n'a pas beaucoup servi pourtant dans les discussions littéraires du XVIII^e siècle.

Le même volume contenait la première édition de la *Völuspa*, avec une traduction latine due à Stephanus Olai (Olafsen) savant islandais, mort en 1688 (1). Une autre traduction, datée de 1673, très différente de la première, un peu plus complète et due à Gudmund Andersen, est jointe au même volume dans certains exemplaires ; Herder a connu les deux et s'en est servi concurremment. — La *Völuspa* ou Dit de la Völva (prophétesse ou sibylle), la partie la plus importante de l'ancienne Edda, est, on le sait, l'exposé des principales croyances des anciens Scandinaves sur les dieux, l'origine de l'univers, les luttes entre les géants, les monstres et les Ases, la fin de ce monde et l'apparition d'un monde plus pur. Les soixante-quatre strophes où se déroule cet imposant tableau sont mises dans la bouche de la Voyante ou Prophétesse, et le poème rappelle parfois à cet égard l'*Alexandra* de Lycophron. Il la rappelle aussi par son obscurité partielle, qu'expliquent, dit-on, des lacunes ou d'imparfaites soudures.

(1) *Philosophia antiquissima norvego-danica dicta Voluspa, quæ est pars Eddæ Sæmundi, Edda Snorronis non brevi antiquioris, islandice et latine publici juris primum facta a Petro Johanne Resenio.* Copenhague, 1667, in-4° de 16 pages.

Il révélait aux lecteurs du XVII^e^ et du XVIII^e^ siècle, avec les dieux et les déesses du panthéon scandinave, le loup Fenris, le géant Ymer, et les Nornes assises sur les racines du frêne Yggdrasil, et tant d'autres apparitions étranges ou horribles. On y retrouvait avec surprise, dans les tableaux du Crépuscule des dieux, comme un écho des idées stoïciennes sur la fin du monde par embrasement total. Quels que soient le vrai caractère et la vraie origine du poème, où l'on a voulu voir des influences chrétiennes, il produit un effet de mystère et de sublime dans son austérité solennelle. « Nous sommes contraints, dit M. Edmund Gosse, d'écouter avec respect, comme si nous étions les auditeurs de quelque fugue composée en l'honneur d'une divinité des anciens jours, depuis longtemps ensevelie. » Une part du courant scandinave vient de la *Vôluspa* de Resenius, mais une part seulement, et en général indirectement.

Le volume de Resenius se complétait par deux autres parties de l'Edda (1), le *Havamal* (haut discours ou discours du Haut) avec ses 122 maximes, résumé d'une sagesse qui n'avait rien de spécifiquement scandinave, et le *Runacapitel* (chapitre runique), dans lequel Odin expose tout ce qu'il sait faire grâce au pouvoir magique des runes. Le second n'a à peu près rien donné directement ; le *Havamal* a été traduit en partie par Mallet, puis dans la *Bibliothèque des Romans*.

Resenius offrait en somme une vulgate très sommaire et incomplète de l'Edda. Son livre a été le seul, jusqu'à Mallet et Gôransson, vers 1750, et même jusqu'au premier volume de l'édition arno-magnéenne, contenant la partie mythologique, paru en 1787, à faire connaître, sous une forme accessible à tous les lettrés, au moins quelques monuments essentiels de la mythologie et de la poésie du Nord. Même il a été traduit

(1) *Ethica Odini, pars Eddæ Sæmundi vocata Havamaal... una cum Runacapitulo...* Copenhague, 1665 in-4°.

en allemand vers le même temps que paraissaient les ouvrages de Mallet (1757).

Le livre de Bartholinus est encore plus important. Thomas Bartholin (mort en 1690) appartenait à une famille de médecins illustres, en rapports étroits avec Ole Worm. Son gros ouvrage (1) est une compilation de tout ce qui regarde l'ancienne Scandinavie païenne, car à propos du mépris de la mort on peut traiter de la religion d'un peuple, de ses mœurs, de sa poésie. Il paraît écrit tout entier pour justifier et illustrer les vers de Lucain qu'il cite, où le poète fonde le courage légendaire des peuples du Nord sur leur croyance à la survie des âmes et des corps, à une seconde existence aussi glorieuse et plus heureuse. Ces vers ont été bien souvent répétés dans la période qui nous occupe :

> ... Certe populi, quos despicit Arctos,
> Felices errore suo, quos ille timorum
> Maximus haud urget, leti metus. Inde ruendi
> In ferrum mens prona viris, animaeque capaces
> Mortis, et ignavum redituraе parcere vitae (2).

Lucain en les écrivant ne pensait pas exactement aux Scandinaves, mais peu importe. Bartholinus a une immense lecture : il cite beaucoup ; et, quoiqu'il y ait bien du fatras dans ce gros livre trop touffu, il utilise quantité de sources, et fait connaître quantité de faits et de légendes. Il les emprunte souvent aux écrivains grecs et latins et aux chroniqueurs du moyen âge ; mais il met aussi largement à contribution, et c'est ce qui faisait la nouveauté et le prix de son ouvrage, l'Edda et surtout les Sagas, dont il donne beaucoup de fragments traduits en latin. Il professe en effet que si les poèmes et récits légendaires sont trop fabuleux pour que

(1) *Thomæ Bartholini Thomæ filii Antiquitatum danicarum de causis contemptæ a Danis adhuc gentilibus mortis libri tres, ex vetustis codicibus et monumentis adhuc ineditis congesti.* Copenhague, 1689, in-4° de 702 p.

(2) *Pharsale*, I, 453.

l'historien s'y appuie avec confiance, on y trouve par contre les mœurs et les idées du temps fidèlement représentées. Le *Chant de mort de Regner Lodbrog* y reparaît, et le lecteur peut constater que le *Ridens moriar* de Regner n'est pas une exception, car le roi Halfus, lui aussi, « mourut en riant ». On y trouvait aussi le *Hakonarmal* ou poème sur la mort du roi Hakon, l'un des morceaux les plus imités, à l'époque que nous considérons, de toute l'ancienne poésie islandaise. Ce poème, œuvre du fameux scalde Eyvind Skaldaspillar, compte treize strophes. Les Valkyries, envoyées par Odin, vont sur le champ de bataille choisir Hakon et le marquer pour la mort. Le vaillant guerrier n'ignore pas son destin. Odin lui prépare dans son palais un accueil triomphal. On y trouvait encore le *Vegtamskvida* ou Dit du voyageur, très célèbre et très souvent reproduit sous le nom de Descente d'Odin aux Enfers. C'est un des poèmes de l'ancienne Edda. Odin prend l'aspect d'un voyageur pour visiter Hela, déesse de la mort, et consulter la Prophétesse ou Vôlva, morte et ensevelie depuis de longs siècles, et qu'il devra rappeler à la vie pour lui arracher ses prophéties. Parmi d'autres poèmes moins importants, que le XVIII^e^ siècle européen a dus à Bartholinus, on peut citer le chant d'Asbiörn Prude, jeune guerrier qui dit en mourant que sa mère Svanhita ne lui peignera plus ses blonds cheveux. Ce livre offrait une riche mine qui a été très exploitée.

Après Wormius, Resenius et Bartholinus, un ouvrage moins essentiel mérite cependant une mention particulière. C'est le monumental *Thesaurus* de Hickes (1), qui donnait une place au Nord scandinave, et contenait quelques textes dont un au moins est de première importance. Olaus Verelius avait publié le premier la *Hervarar Saga* (1672). Hickes reproduit le dialogue de Hervar ou Hervor avec son père

(1) *Linguarum veterum septentrionalium Thesaurus grammatico-criticus et archæologicus*, auctore Georgio Hickesio. Oxford, 1705, 2 vol. in-f°. Chaque volume se compose en réalité de plusieurs tomes reliés ensemble.

Angantyr, si souvent répété et versifié depuis, et que nous retrouvons encore, presque de nos jours, dans Leconte de Lisle (*L'Epée d'Angantyr*). Hervar, fille d'Angantyr, vient sur la tombe de son père évoquer le héros mort pour qu'il lui confie sa fameuse épée Tyrfing. Angantyr, réveillé d'entre les morts, refuse de donner cette épée, prétend qu'il ne l'a plus. Sa fille le convainc de mensonge. Le chef finit par la lui donner, en lui prédisant que cette épée causera la destruction de toute sa race. Ce dialogue, si célèbre depuis, est donné par Hickes dans le texte et dans une version en prose anglaise qui est la première traduction d'un poème islandais, non seulement en anglais, mais dans une des langues modernes, non scandinaves, de l'Europe. A ce titre, ces quelques pages constituent un document historique intéressant. Hickes fut abrégé par Wotton en 1708, et cet abrégé fut traduit par Shelton en 1735.

En dehors de ces quelques sources principales, trois auteurs suédois auraient pu apporter une contribution originale et intéressante ; mais ils n'ont pas été très consultés. En 1697, Peringskjöld publiait le *Heimskringla* de Snorro Sturleson (1), chroniques anciennes des pays scandinaves, riche trésor de Sagas dans lequel on a un peu puisé beaucoup plus tard. En Danemark et en Norvège, on lisait beaucoup Snorro dans la traduction de Peder Claussön. Björner, dans ses *Nordiska Kämpadater* (2) (1737), rassemblait et racontait en latin bon nombre de Sagas, parmi lesquelles celle de Rolf Krage, qui inspira Ewald, celle de Frithjof qui devait plus tard inspirer Tegnér, et celle de Regner Lodbrog. Son second volume, *Introduction aux antiquités du*

(1) *Heims-Kringla, eller Snorre Sturlesons nordländske Konunga Sagor, sive Historiæ regum septentrionalium a Snorrone Sturlonide ante sæcula quinque patrio sermone antiquo conscriptæ*, quas ex manuscriptis codicibus edidit, versione gemina... illustravit Johann Peringskjold Stockholm, 1697, in-f°.

(2) *Nordiska Kämpadater... om forna Kongar och Hjaltar... Volumen historicum continens variorum in orbe Hyperboreo antiquo Regum, Heroum et Pugilum res præclare et mirabiliter gestas...* Stockholm, 1737, in-f°.

*Nord* (1) (1738) est plus théorique, et l'on y voit déjà percer, nous aurons occasion de le remarquer, un certain nationalisme scandinave. Enfin Göransson, qui a les mêmes tendances, retraduit en latin l'Edda, ou plutôt une partie seulement de ce que Resenius avait donné, le *Gylfaginning* (1746) et la *Völuspa* (1750). Son travail précède de peu celui de Mallet qui lui a dû beaucoup.

D'autre part, d'assez nombreux traités savants font une place à la mythologie scandinave et à la poésie islandaise. Ils ne contiennent pas en général de textes nouveaux, mais ils ont pu contribuer à la diffusion de cette première révélation. Je ne reproduirai pas dans leur entier les titres, souvent interminables, de ces gros ouvrages latins, d'ailleurs presque tous intéressants à étudier. Le *De Anglorum Origine* de Sheringham (1670) est l'œuvre d'un érudit de Cambridge qui, pour faire connaître les Angles, ses ancêtres, accumule les renseignements sur les Scandinaves, avec lesquels il les identifie, ou à peu près. Il donne dans le latin de Wormius deux fragments du chant de Regner Lodbrog, et ces deux fragments arbitrairement prélevés par lui ont, nous le verrons, une histoire indépendante de celle du poème tout entier. La *Lapponia* de Jean Scheffer, de Strasbourg (Francfort, 1673), attribue aux Lapons quelques-uns des dieux scandinaves, surtout Thor. Les *Orcades* (1697) et les autres ouvrages de Thormodus Torfaeus ont beaucoup servi à Mallet et sont cités par Chateaubriand. Dans sa *Series dynastarum et regum Daniæ* (Copenhague, 1702), ce savant parlait des anciens poètes scandinaves, citait l'*Edda* et particulièrement la *Völuspa*. Les *Antiquités septentrionales et celtiques* de Keysler (1720), publiées à Hanovre, ville alors dépendante de l'Angleterre et où les influences anglaises se faisaient sentir, forment le trait d'union entre les savants anglais comme She-

(1) *Inledning til de Yfwerborna Göters gamla Häfder... Introductio in antiquitates Hyperboreo-goticas...*, auctore E. J. Biörner. Stockholm, 1738, in-f°.

ringham et Hickes et les Allemands qui viendront plus tard, à partir de Schütze, se servir des légendes du Nord pour des fins nationales. Keysler est un archéologue qui donne une encyclopédie du Nord païen ; il suit presque partout Bartholinus pour les poèmes qu'il cite. L'*Histoire des Celtes* de Pelloutier, pasteur à Berlin, publiée en français à La Haye en 1740, rééditée et augmentée par De Chiniac en 1771, aurait dû élargir les connaissances du public européen sur les antiquités scandinaves, car Pelloutier comprend parmi les Celtes tous les habitants du Nord ; mais il se sert presque exclusivement des écrivains grecs et latins et des chroniqueurs du moyen âge, et cite seulement le *Chant de mort de Regner Lodbrog*.

Deux réflexions se présentent à l'esprit lorsqu'on examine ces ouvrages, presque tous latins : l'une touche au fond, et l'autre à la forme. D'abord, ils sont historiques, ou se donnent pour tels : les questions de morale ou d'art n'y sont guère abordées, sauf en quelques mots et en passant. Ils semblent destinés à nourrir les savantes controverses des érudits, plutôt qu'à suggérer au philosophe de nouvelles idées sur l'homme, ou à ouvrir au poète des horizons inconnus. De plus, l'aspect de ces volumes n'était pas très engageant pour le simple lettré : l'érudition y était obscure et épineuse, les traductions de poèmes inédits rarement mises en lumière, étouffées sous des commentaires parasites ou perdues dans un chaos inextricable. Quoiqu'on fût moins difficile à cet égard autrefois qu'aujourd'hui, que le « candide lecteur » eût plus de patience ou de loisir, pourtant on s'éloigne déjà, vers le milieu du XVIII^e^ siècle, surtout en France et en Angleterre, de ces gros volumes latins hérissés d'une érudition pédantesque. Quelqu'un devra se charger de résumer, de clarifier, d'ordonner les connaissances que le labeur des savants danois, islandais, suédois et même anglais a accumulées ; de les exposer, non plus en latin, mais en français, langue qui dès cette époque tend à remplacer le latin comme langue inter-

nationale scientifique, en même temps qu'elle devient langue universelle de la société polie : et ce quelqu'un sera Mallet. Mais avant d'étudier l'œuvre de Mallet, prêtons l'oreille aux quelques échos qu'avait pu avoir dans la littérature européenne, depuis un siècle, la révélation partielle des antiquités scandinaves.

II

## LA DIFFUSION EN EUROPE AVANT MALLET

Contrairement à ce qu'on pourrait supposer, les pays où ces croyances, ces légendes avaient pris naissance et avaient vécu n'en tirent aucun parti dans leur littérature jusqu'à l'époque que nous considérons. La poésie reste très tard classique en Danemark et en Suède ; en tout cas, elle ne s'inspire guère, jusque vers 1760, des traditions des Scandinaves païens, oubliées ou reléguées parmi les curiosités de pure érudition. M. Lamm fait remarquer à M. Blanck que la « renaissance du Nord » date en réalité des travaux érudits du XVII^e^ siècle, et qu'on trouve même au XVIII^e^, avant 1760, des œuvres littéraires empruntées à l'histoire nationale. Mais il s'agit pour nous uniquement de l'introduction dans la littérature proprement dite de notions et de sujets empruntés à la mythologie et à l'ancienne poésie scandinaves ; et je crois que c'est aussi en ces termes que M. Blanck s'est posé le problème. L'esprit national était alors surtout représenté en Suède par le système de Rudbeck ou *rudbeckianisme*, qui consistait à voir dans la Scandinavie l'Atlantide de Platon, et en même temps le berceau de la mythologie gréco-romaine. Rudbeck n'opposait pas un monde à l'autre, comme on le fera plus tard : il faisait venir toute la civilisation gréco-romaine de l'ancienne Scandinavie, et soutenait sa thèse avec autant d'ingéniosité que d'érudition. Les rêveries de son *Atlantis* (1675-1698) avaient vivement frappé certaines imaginations, et les avaient singulièrement égarées. On en voit une

trace dans le plus ancien roman national suédois, les *Aventures d'Adalrik et de Gôtilda*, par Mörck (1742-1745), très inspiré de Fénelon d'ailleurs, un *Télémaque* frotté d'un peu de scandinavisme. Hercule, pour l'auteur, c'est *Härkoller* : le nom *doit* être gothique. Cependant les historiens, dans la première moitié du XVIII[e] siècle, commencent à donner une place importante aux croyances des anciens Scandinaves. Olof Dalin, dans son *Histoire de Suède* (1747), consacre quarante pages à la *Religion primitive des anciens Suédois*. C'est un résumé concis, solide, mais parfois ironique. Dalin connaît les scaldes, mais il n'en fait cas que comme annalistes ; leur poésie l'intéresse peu ; « on ne pourrait, dit-il, la prendre pour modèle ». En Danemark, Holberg est familier avec l'*Edda* de Snorro et avec Bartholinus. Il donne, dans sa *Description du Danemark et de la Norvège* « le premier exposé populaire de la religion et de la conception de la vie des anciens Scandinaves (1) ».

En France, les romans ou poèmes qui se passent dans les pays scandinaves ou qui ont pour héros des Scandinaves ne témoignent d'aucune connaissance des traditions mythologiques ou héroïques de ces contrées. M. Gunnar Castrén a étudié à cet égard *Alaric*, de Scudéry (1654), dont les noms seuls sont gothiques, *Polexandre*, de Gomberville (1632), qui raconte un voyage en Danemark, *Le Comte d'Ulfeld*, par Rousseau de la Valette (1678), où règne une couleur assez exacte, mais moderne, *Ildegerte, reine de Norvège*, par Eustache Lenoble (1694). Tout cela n'offre d'intérêt que pour l'histoire de l'exotisme dans le roman français ; ou encore l'on y peut étudier l'idée qu'on se formait en France des pays du Nord, comme dans certains vers galants de Fontenelle où il suppose qu'en Suède « les cœurs sont glacés ». Le savant Huet, par contre, offre l'un des premiers textes français où il soit question des monuments littéraires du Nord païen.

(1) Francis Bull, *Fra Holberg til Nordal Brun*, Kristiania, 1916, p. 40.

Dans sa *Lettre de l'Origine des Romans* (1), où il déploie une si vaste érudition, il compte les livres islandais parmi les anciens romans des divers peuples : « Ils ont donné les noms d'*Edda* et de *Voluspa* à ces répertoires de fictions qui subsistent depuis près de six cents ans... » Huet suppose ici, avec tout son siècle, que la mythologie, celle du Nord comme celle du Midi, est une libre création des poètes désireux d'embellir leur œuvre. Ainsi Boileau parle des dieux « éclos du cerveau des poètes ». Huet ne donne aucun détail sur ces « fictions », et semble subordonner l'élément mythologique de ces textes à leur élément héroïque. Il s'est informé dans Wormius, peut-être dans Resenius. Voltaire le cite encore comme autorité, à propos de l'Edda, même après Mallet (*Discours aux Welches*, 1764).

C'est à Wormius qu'Isaac de la Peyrère, l'auteur d'une curieuse *Relation de l'Islande* (2), doit toute son érudition. La Peyrère n'est pas allé en Islande ; il s'est contenté d'aller en Danemark, où il accompagnait en 1644 l'ambassadeur de France, M. de la Thuillerie ; il écrit ce qu'il a « lu et ouï dire » de cet étrange pays. A Copenhague, il a longuement visité « le docteur Wormius », qui l'a initié à la mythologie scandinave, et c'est de l'auteur des Runes qu'il tire toute sa science. Sur un ton assez badin, La Peyrère parle aux Français, pour la première fois, de Thor, d'Odin et de leur culte sanglant, du géant Ymer et de la création du monde. On apprenait par lui que « les Islandais ont été de tout temps estimés excellents poètes ». Il ajoutait des détails curieux : « Leurs poètes naissent poètes et ne le deviennent pas par étude... La verve les prend aux nouvelles lunes. Quand cette fureur les saisit,

(1) *Lettre de M. Huet à M. de Segrais de l'origine des Romans* (en tête de *Zayde*, 1670) ; 2e édition, Paris, 1678, in-12.

(2) *Relation de l'Islande*, Paris, 1663, in-8°. L'ouvrage se présente sous forme de lettre à La Mothe le Vayer. Il a été réédité dans le *Recueil des Voyages du Nord*, t. I, Amsterdam, 1715, et traduit en anglais pour figurer dans la *Collection of Voyages and Travels* de Churchill, t. II, 1704.

ils ont le visage égaré, les yeux enfoncés, la couleur pâle, et ressemblent en un mot à la Sibylle Cumée, telle que Virgile l'a décrite. Il fait en ce temps-là très mauvais avoir affaire à ces possédés. » Et il analysait à peu près « ce mythologique de leurs fables qu'ils appellent Edda ». Mais le petit livre de La Peyrère, quoique réimprimé au moins deux fois et traduit en anglais, ne paraît pas avoir produit grand effet, au moins pour ce qui nous occupe, ni avoir donné au siècle de Louis XIV l'envie de s'instruire de fables si étranges et de connaître de plus près ces poètes qui remplissaient si bien la première condition imposée par l'*Art poétique* de Boileau.

Il semble que les amateurs de belles-lettres, et même les érudits, n'aient presque rien su tirer des sources latines du XVII^e^ siècle ni des divers traités savants du commencement du XVIII^e^. Bayle ne fait aucune place à ces notions. La première édition de Moréri (1673) ne contient aucun nom de divinité scandinave. Dans le Supplément de 1689, on trouve Thor « faux dieu des Lapons idolâtres » avec son arc, son marteau, son culte ; tout l'article est tiré de la *Lapponia* de Scheffer. L'édition de 1699 donne la première un article sur Odin, tiré de Bartholinus et purement historique ou pseudo-historique. On trouve dans cet article « le Valhall ou Champs-Elysées ». Il est répété dans les éditions postérieures. En rendant compte de la *Series dynastarum et regum Daniæ* de Thormodus Torfaeus, les *Mémoires de Trévoux*, en 1703, résument ce que l'auteur disait des scaldes, nomment l'*Edda* et la *Voluspa*, « recueil d'odes fort anciennes que quelques-uns croient du même temps que l'*Iliade* ». Mais ils croient que certains morceaux de ces poèmes sont copiés du *Cantique des Cantiques* et d'autres d'Horace. Fréret, en 1747, est encore bien mal informé pour un savant aussi consciencieux. Dans ses *Observations sur la religion des Germains* (*Mémoires de l'Académie des Inscriptions*, XXIV, 419) il parle vaguement d'Odin, ne connaît pas Thor, conjecture le nom de *Tir* qu'il tire de *Tirsdag*, et évidemment ignore les ouvrages latins qui

lui auraient révélé les sources islandaises. Mais Des Roches, dans son *Histoire du Danemark* (1730), est au courant de la mythologie des Scandinaves, s'il est peu intéressé par leur poésie. Il expose longuement les mœurs et la religion des anciens Danois. Il connaît les principales divinités, les trois *Nornirs*, Urdr, Verdande et Skulde ; le *Valhall*, « palais des personnes tuées à la guerre » ; les *Valkyres*, « filles qui choisissaient dans les armées ceux qui devaient être tués ». A cet égard, Des Roches offre une première épreuve de Mallet ; mais d'intérêt poétique, aucun. Il cite peu les scaldes, qui visiblement ne l'intéressent pas, et donne des dernières paroles de Regner Lodbrog une version toute différente et très plate.

En Angleterre les ouvrages savants sont mieux connus des érudits et ont même de l'influence sur les lettrés. M. Farley a diligemment noté quelques textes où sont nommés et plus ou moins exactement compris Odin, Thor et Freya, considérés comme des « idoles païennes » vagues et peu intéressantes. Le seul ouvrage qui mérite d'être cité ici est celui de Sammes, *Britannia antiqua illustrata* (1676), qui reproduit d'après Sheringham quelques vers du chant de Regner Lodbrog, avec un commentaire ironique et une traduction, ou plutôt une paraphrase en vers anglais assez plaisants ; il est clair que pour Sammes ces croyances et cette poésie sont moins intéressantes que ridicules. De même Roscommon dans son *Essay on translating verses* (1680) et Pope dans son *Temple of Fame* (vers 1710) se moquent de Thor et d'Odin. Toland n'a pas l'occasion de traiter de mythologie scandinave dans *A specimen of the critical history of the Celtic religion and learning*, opuscule remarquable et qui tranche heureusement sur tant d'ouvrages contemporains indigestes et sans critique (1) ; mais, mieux avisé que ne sera Mallet, il ne confond pas les Celtes et les Goths.

(1) Il se trouve dans *A collection o several pieces*, Londres, 1726, 2 vol. in-8°.

Un esprit tout nouveau se fait jour avec Sir William Temple. Celui-ci, dans un Essai de 90 pages *Of Heroic Virtue* (1), passe en revue l'héroïsme de tous les peuples, et arrive aux Barbares du Nord. Il cite en latin deux passages de l'Edda en prose, d'après Sheringham, parle des runes, auxquelles il attribue deux mille ans d'antiquité ; donne comme raison de l'invincible bravoure des Scandinaves païens leur croyance aux joies du Valhalla, et cite à ce propos le chant de mort de Regner Lodbrog : c'est avec Temple que ce fameux poème fait son entrée dans la littérature générale. Il le considère comme « très digne d'être lu par quiconque aime la poésie, et se plaît à considérer les différentes empreintes qu'elle reçoit, comme une monnaie, d'après les diverses époques et les divers climats ». Cette phrase est importante : c'est la première fois que la notion, encore bien confuse, de la diversité et de la relativité du beau poétique s'appuie sur la révélation de l'ancienne poésie scandinave. Temple, en réalité, doit à Sheringham et peut-être à Sammes l'indication des deux fragments qu'il paraît connaître seuls ; il les considère comme un poème indépendant, qu'il appelle un *sonnet*, et après les avoir cités en latin : « Je me trompe fort, ajoute-t-il, si dans ce *sonnet*, et dans l'*ode* qui le suit, par Scallagrimm (il s'agit de la Rançon d'Egill), on ne trouve pas une veine vraiment poétique, et, dans son genre, pindarique, en tenant compte de la différence des climats, des coutumes, des opinions et du langage de pays aussi éloignés l'un de l'autre. » Temple semble s'excuser de rapprocher du prince des lyriques un chef barbare du Nord. Mais son admiration pour cette poésie si nouvelle n'en est que plus précieuse. De ces sentiments découlent à ses yeux la chevalerie, les tournois, les combats judiciaires et le duel moderne, toutes choses inconnues aux Grecs et aux

(1) *Miscellanea* : *the second Part, in four Essays*, by Sir William Temple, Bar. Londres, 1692, in-8°. Reproduit, ainsi que l'Essai suivant, dans *The Works of Sir William Temple, Bar.*, Londres, 1757, 4 vol. in-8° (t. III).

Romains : idée bien souvent exprimée depuis et qu'il a, semble-t-il, émise le premier.

Un autre essai du même auteur dans le même volume, *Of Poetry*, traite assez longuement des runes, évidemment d'après Wormius. Temple fait venir des poètes du Nord, qu'il appelle *runers*, l'usage de la rime d'une part, d'autre part tout le merveilleux de la littérature du moyen âge, fées, enchanteurs, etc... Autre idée qui sera bien souvent répétée et discutée.

C'est aux deux Essais de Temple, et surtout au premier, qu'il faut faire remonter une première révélation à l'Europe de la poésie scandinave. Il faisait connaître aux lettrés, par des extraits très restreints mais bien choisis, un genre de poésie qu'on n'aurait pas été chercher directement dans Wormius. Si à Oxford John Husbands, en 1731, nomme avec admiration les poésies des scaldes et cite le poème de Scallagrimm (1), c'est certainement à Temple qu'il doit ces connaissances nouvelles : mêmes textes cités, même orthographe des noms. Je crois que c'est également à lui que Voltaire doit sa première connaissance de la mythologie scandinave. Dans son *Essai sur la poésie épique* on trouve cette phrase : « Les barbares des côtes de la mer Baltique avaient leurs fameuses rimes *runiques*, dans le temps qu'ils ne savaient pas lire. » Le mot *rime* et le mot *runique* ne peuvent guère venir que de Temple, et nous venons de voir que ce dernier exagérait fort l'antiquité de la poésie des scaldes. De même dans l'*Abrégé de l'Histoire universelle*, publié en 1753 (2), donc avant les ouvrages de Mallet : « Ils adoraient Odin, et ils se figuraient qu'après la mort, le bonheur de l'homme consistait à boire dans la salle d'Odin de la bière dans le crâne de

(1) R. S. Crane, *An early Eighteenth-century enthusiast for primitive poetry : John Husbands* (*Modern Language Notes*, janvier 1922).

(2) Je dois de précieux renseignements sur l'histoire de ce texte de l'*Essai sur les Mœurs* à M. Charrot, qui prépare un travail d'ensemble sur cet ouvrage et la philosophie de l'histoire dans Voltaire.

ses ennemis. On a encore de leurs anciennes chansons traduites, qui expriment cette idée. » L'ensemble du morceau, reproduit en 1756 dans la première édition de l'*Essai sur les Mœurs*, a été modifié en 1761 pour céder la place au texte actuel (1) ; mais les deux phrases que je cite sont demeurées sans changement ; elles remontent donc à 1753 et ont été inspirées, non par Mallet comme on le croirait d'abord, mais par Temple, le seul qui ait pu faire connaître à Voltaire les « anciennes chansons traduites ». Le terme *Runic bards*, employé par Collins dans son *Ode on the popular superstitions of the Highlands of Scotland*, écrite en 1749, a probablement la même source.

A l'époque où Temple écrivait, les sources principales étaient Wormius, Resenius et Bartholinus. Un peu plus tard, Hickes donne, nous l'avons vu, sa traduction anglaise de la *Hervarar Saga*, et cette traduction est reproduite au tome VI des *Miscellany Poems* de 1716, attribués à Dryden, mort en 1700. L'auteur, quel qu'il soit, se contente de transcrire la prose de Hickes de manière à lui donner l'aspect de vers ; cet alignement régulier ne suffit pas à rendre poétique cette prose, qui est sèche et banale au possible. Cependant la diffusion des *Miscellany Poems* et le nom de Dryden ont répandu la connaissance de cette légende. Mason cite, dans une note de son *Caractacus*, la Saga de Hervar comme très connue.

La première apparition des légendes scandinaves dans la poésie européenne moderne date de 1748, et c'est encore à Temple qu'elle doit son origine. Cette année-là paraissait un mince volume posthume de *Poèmes* (2), par le révérend Thomas Warton, jadis professeur de poésie à Oxford, père des deux célèbres critiques et historiens de la littérature Joseph et Thomas Warton, mort en 1745. L'auteur avait tiré deux « odes runiques » des deux dernières strophes du chant

(1) *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations*, chap. XXI.

(2) *Poems on several occasions*, by the Rev. Thomas Warton... Londres, 1748, in-8°.

de mort de Regner Lodbrog, citées en latin par Temple d'après Sheringham et Wormius. Voici la seconde ode, en réalité la strophe finale du poème :

> At length appears the wish'd-for night,
> When my glad soul shall take her flight ;
> Tremble my limbs, my eye-balls start,
> The venom's busy at my heart.
> Hark ! how the solemn Sisters call,
> And point aloft to *Odin's* hall !
> I come, I come, prepare full bowls,
> Fit banquet for heroic souls :
> What's life? — I scorn this idle breath,
> I smile in the embrace of Death !

L'imitation étant suffisamment fidèle, il reste à travers le tour classique et les rimes régulières assez d'accent vraiment nouveau pour que cette première apparition des légendes du Nord dans la poésie européenne moderne mérite d'être notée. Ces vers, publiés par les soins de Joseph Warton, ont certainement été connus de son frère et des quelques critiques ou lettrés novateurs qui étaient en communion d'idées avec eux. Mais Percy et Gray ont attendu Mallet, nous le verrons, pour donner une suite à ce premier essai.

En Allemagne, depuis longtemps, quelques écrivains s'étaient servis, sinon à proprement parler de la mythologie scandinave, du moins du monde héroïque des Sagas. Les travaux de M. Batka ont exhumé quelques témoignages de cette diffusion partielle. Hans Sachs, toujours à la recherche de sujets intéressants, trouve dans la *Chronique* latine de Albert Krantz, traduite en 1545 par Schott, le sujet de sa tragédie scandinave *Hagwart und Signe* (1556), et ceux de onze de ses *Historien* (1558), où l'on remarque celle de Hamlet et celle de Regner Lodbrog ; il aurait pu les prendre toutes deux dans Saxo, et s'il les a empruntées à Krantz, c'est sans doute parce que l'allemand de Schott lui était plus accessible que le latin de Saxo. A ce dernier Christian Weise empruntait en 1684 deux pièces restées manuscrites, *Regne-*

*rus* et *Ulvilda*. Tout cela ne touche que de loin la question qui nous occupe, car pour ces poètes allemands il s'agit de trouver n'importe où des sujets inédits de conte ou de tragédie : ils les prennent dans l'ancien Nord païen comme ils les prendraient ailleurs, sans chercher à faire revivre ses mœurs ni à donner idée de ses croyances.

Entre la première révélation des légendes scandinaves faite aux érudits par les ouvrages latins du XVII^e^ siècle et leur diffusion dans la poésie allemande après le milieu du XVIII^e^ siècle, on trouve une longue période intermédiaire où paraissent quelques dissertations d'Université et quelques traités écrits en allemand, qui ont dû répandre peu à peu ces connaissances dans le public instruit. Déjà percent dans ces travaux deux sentiments dominants, l'un qui sera bientôt européen, l'autre qui restera spécifiquement allemand : la sympathie pour un monde légendaire différent de la mythologie gréco-romaine, pour des mœurs nouvelles, pour un goût littéraire nouveau et plus hardi : bref, un peu de préromantisme ; — l'enthousiasme pour les scaldes et leurs héros, pour les vertus des anciens Scandinaves considérés comme ancêtres des Allemands modernes : bref, beaucoup de teutomanie. Nous verrons ce dernier sentiment s'étaler tout au large après 1755, à partir de Klopstock.

D'ailleurs, comme l'a très bien indiqué M. Batka, il faut ici partager l'Allemagne en deux zones, dans lesquelles se répand très inégalement la connaissance des antiquités et de la poésie du Nord. L'Allemagne moyenne et méridionale, où se trouvent alors la plupart des écoles et des groupes littéraires, ne paraît pas avant le milieu du XVIII^e^ siècle avoir été fort intéressée par cette révélation. Il en est autrement de la zone septentrionale, particulièrement des villes hanséatiques et de leurs environs. Le voisinage des royaumes du Nord, de constants rapports maritimes, intellectuels et commerciaux, même la dépendance politique, le Slesvig et le Holstein appartenant au Danemark, et la Poméranie à la

Suède, rendaient bien plus faciles et plus intéressantes les recherches et les études sur l'ancienne Scandinavie. A Kiel, à Hambourg, à Altona paraissent quelques ouvrages longs ou courts qui marquent que tout au moins la science allemande commence à s'intéresser au Nord païen. C'est d'abord le traité de Morhof *Von der deutschen Sprache und Poesie* (1682), qui consacre à l'ancienne poésie scandinave un chapitre de douze pages, révèle l'existence de l'Edda, et donne sur les scaldes des détails intéressants. C'est ensuite la *Cimbrische Heydenreligion* de Trogillus Arnkiel, de Holstein (1691), dont le titre, d'ailleurs curieux, prendrait une grande page à le transcrire complètement ; l'ouvrage tire beaucoup de renseignements de l'Edda, et connaît bien les dieux des Scandinaves ; il aurait pu être excellent et exercer beaucoup d'influence, s'il avait été moins touffu. Même en Allemagne, il ne paraît pas avoir beaucoup attiré l'attention. Au reste, Arnkiel attribue à tous les peuples de race germanique une seule et même religion. Citons encore une *Dissertatio de Scaldis* (1735), et une autre dont le titre est significatif : *De injusto antiquitatum septentrionalium contemptu* (1742). Ces savants prennent les textes qu'ils citent dans Wormius, Resenius et Bartholinus ; leurs commentaires donnent à ces textes une portée nouvelle.

Nous avons déjà rencontré le savant hanovrien Keysler et ses *Antiquités du Nord* (1720). Sentant peut-être combien son gros ouvrage était imparfait, et fort jeune encore, il voulait faire mieux, et exposer en un vaste tableau toute la mythologie des Germains, y compris et surtout celles des Scandinaves. Il mourut à quarante-neuf ans sans avoir rédigé cet ouvrage, laissant tous ses papiers et sa précieuse bibliothèque à Schütze, qui se hâta d'en profiter.

Gottfried Schütze (1719-1784) est l'anneau intermédiaire entre Keysler et la tradition érudite, d'une part, et d'autre part la vulgarisation des légendes du Nord dans un sens patriotique et même teutomane. Ses ouvrages tiennent aussi

le milieu entre les études savantes dont je viens de citer quelques-unes et les écrits de littérature pure. Ce sont surtout des recueils de dissertations, publiées en trois collections, sous le titre commun de *Schutzschriften* (1), *Ecrits pour la défense des anciens Scandinaves et Germains*. Il faut y joindre son traité ou *Doctrine des anciens peuples germaniques et scandinaves sur l'état des âmes après la mort en général, le ciel et l'enfer en particulier* (2), dans lequel Schütze résume la *Vôluspa* ou plutôt la raconte dans un style bonhomme et avec le ton d'un grand-père faisant un conte merveilleux à de jeunes enfants. Si bizarre que soit cette manière de présenter le poème, c'est ce jour-là qu'il fut pour la première fois exposé en entier, non plus en latin, mais dans une des grandes langues de l'Europe. Il est vrai que l'adaptation de Schütze lui faisait perdre beaucoup de sa couleur poétique et de sa force originale.

Bon Allemand, Schütze est patriote avec un excès de naïveté : il retrouve dans les anciennes légendes les vertus primitives qui n'ont jamais cessé d'être le patrimoine de l'Allemagne. Il démontre ainsi qu'on a eu tort d'attribuer aux Germains le vice de l'intempérance, et qu'ils ont en propre la vertu de la sincérité, ainsi que celle de la chasteté : ce sont les titres même de trois de ses dissertations de 1746-1747. Sa teutomanie d'ailleurs ne l'emporte pas jusqu'à la haine de l'étranger : elle est plutôt contemplative que militante, et nous verrons mieux. Elle ne va pas non plus jusqu'à regretter le monde qu'évoquent les poèmes scandinaves. Disciple convaincu du rationalisme de l'âge des lumières, il croit à la supériorité de son siècle : il combat Rousseau avec énergie. Chrétien, il

(1) *Schutzschriften für die alten Deutschen*, Leipzig, 1746-1767, 3 vol. in-8°. — *Schutzschriften für die alten no dischen und deutschen Völker*, Leipzig, 1752-1757, 3 vol. in-8°. — *Id.*, Leipzig, 1773-1776, 2 vol. in-8°. Le second de ces recueils, qui avait échappé à M. Batka, a été signalé par M. Blanck.

(2) *Lehrbegriff der alten deutschen und nord'schen Völker von dem Zustande der Seelen nach dem Tode überhaupt und von dem Himmel und der Hölle insbesondere*. Leipzig, 1750, in-8°.

considère cette ancienne religion disparue comme l'objet d'une étude respectueuse, sans aucun dessein d'en regretter le règne, et même sans profonde sympathie. Mais si à cet égard les Scandinaves, c'est-à-dire les Germains — pour Schütze c'est tout un — étaient dans l'erreur, s'ils ne peuvent être comparés aux modernes éclairés par le christianisme, par contre on peut les opposer avec avantage aux Grecs et aux Romains, païens comme eux, et d'un paganisme plus grossier. Des trente dissertations de Schütze, beaucoup sont consacrées, surtout dans les derniers recueils, à opposer les deux systèmes mythologiques : il trouve celui du Nord « beaucoup plus raisonnable que celui des Grecs et des Romains ». Ce sont deux mondes qui s'opposent, entre lesquels tout diffère, caractère, mœurs, croyances — et qui s'opposent pour la première fois. A partir de 1750, on rencontre souvent l'expression *Orbis Hyperboreus* et le cri de guerre *Nihil invidet Arctos Olympo*. A l'admiration, traditionnelle depuis la Renaissance, et exclusive, des anciens Grecs et Romains, vient s'opposer, non s'ajouter, l'admiration nouvelle pour les anciens Germains ou Celtes — nous verrons à propos de Mallet ce qu'il faut entendre par ce dernier mot — qui ont l'avantage d'être les ancêtres authentiques de la plupart des nations de l'Europe moderne.

Leurs poètes non plus ne sont guère inférieurs aux poètes de l'antiquité classique : et voilà une troisième nouveauté. On peut, et Schütze le fait, établir un parallèle entre les poètes grecs et latins et les scaldes islandais. L'art, sans doute, manque à ces derniers : Schütze, qui tire tous ses exemples de Wormius, blâme leurs figures recherchées, leur mauvais goût, la grossièreté de leur versification (où il voit après tant d'autres l'origine de la rime). Cependant ils offrent de vives couleurs, qu'on peut imiter, tout en laissant leur rang aux maîtres classiques. On trouvera même parfois chez eux, si l'on y prend garde, toutes les règles de l'art sans avoir besoin de les chercher dans les anciens. Ainsi le docteur Blair, vers

la même époque, démontrait qu'Ossian répondait mieux qu'Homère au canon poétique d'Aristote.Ces professeurs de rhétorique ou de belles-lettres dispersés aux quatre coins de l'Europe et qui ne se connaissent pas entre eux, le docteur Blair à Edimbourg, le jésuite Denis à Vienne, l'abbé Cesarotti à Padoue, le directeur de *Pædagogium* Schütze à Altona, se trouvent vers le milieu du siècle dans la même situation à l'égard des nouveautés septentrionales qu'on offre à leur admiration : pour les admirer, il faut d'abord qu'ils y retrouvent les *règles* ; alors leur conscience est tranquille, et ils peuvent goûter à ces fruits du Nord en toute sécurité. Le même état d'esprit est au même moment en France celui de l'*Année Littéraire* et du classique Fréron, comme je l'ai montré ailleurs.

Avant Mallet et indépendamment de Mallet, dont il a d'ailleurs connu les travaux, Schütze est donc notable pour le parti qu'il tire des connaissances encore peu répandues sur les antiquités du Nord. Les vertus de ces anciens peuples, leur mythologie, leur poésie, ont été vulgarisées par sa propagande infatigable. Cette influence n'est pas une hypothèse. Comme directeur d'école normale, il fait choisir à ses élèves des sujets de travaux et de conférences sur la Scandinavie ancienne ; on en a retrouvé plusieurs pour les années 1752 à 1754. Une ode de Gerstenberg, composée en 1754 lorsqu'il était élève du gymnase d'Altona, et déclamée par lui en présence de Schütze, chantait *La joie des anciens Celtes devant la mort*. Ces Celtes, que le jeune poète appelle ses ancêtres, sont bien entendu des Germains, et même des Scandinaves : le peu de couleur locale que contient cette longue et pompeuse machine lyrique, Odin, Valhalla, Scaldes, est emprunté au *Lehrbegriff* de Schütze. Celui-ci voyait son influence gagner des écrivains de premier rang. Lessing, en 1757, donne une préface aux *Chants d'un grenadier prussien* de Gleim ; tout ce qu'il dit des scaldes est tiré, fond et forme, du *Lehrbegriff* de Schütze. Wieland avait composé en 1750 un *Her-*

*mann*, qui chantait la défaite de Varus sans rien emprunter directement aux sources mythologiques scandinaves ; il en était resté à l'*Arminius* de Lohenstein. Mais Schönaich donne son épopée *Hermann* en 1751 ; elle est rééditée en 1753. Wieland la critique dans son *Annonce d'une Dunciade allemande suivie de l'Hermann corrigé* (1755). Il reproche à Schönaich de n'avoir pas tiré partie de la mythologie du Nord, par exemple du Crépuscule des dieux, du Valhalla, du Gimle ou ciel des justes. M. Batka a prouvé que Wieland tient de Schütze cette soudaine documentation. Pour offrir un échantillon de ce qu'il voudrait voir dans un poème germanique, Wieland traduit en vers un passage de la *Völuspa* qui peint le Crépuscule des dieux ; c'est à Schütze qu'il emprunte ce texte, qui entre ce jour-là dans la littérature générale par cette première traduction en vers due à un écrivain très connu. Il met ce court fragment en hexamètres, ce qui transforme en majesté régulière et tranquille la grandeur abrupte et saccadée de la strophe originale, que le latin rendait mot pour mot.

D'autre part, les courts fragments cités par Sir William Temple faisaient leur chemin en Allemagne. Wieland, qui traduit aussi la strophe finale du Chant de mort de Regner Lodbrog, la lui emprunte probablement, et pas plus que lui il ne la rattache à un ensemble. Hans Christian Schmidt, en 1750, dans une lettre à Gleim, lui dit avoir découvert dans Temple deux « poésies celtiques » d'un grand intérêt, l'instruit à ce propos de la mythologie scandinave, dans la mesure où il la connaît d'après l'Essai de Temple, et lui envoie la traduction en vers des deux pièces : car, comme Temple, et faute d'être remonté à la source, qui est Wormius, il tient les deux dernières strophes du poème pour deux odes absolument indépendantes ; il les traduit même en des mètres différents. La première devient une espèce de ballade de neuf strophes de quatre vers qui commence par « Nous avons aujourd'hui assez combattu... » On voit que Schmidt

n'a rien compris au *Pugnavimus ensibus* du texte : il ne sait pas que c'est un refrain (il aurait pu en tirer parti à cet égard) ; mais surtout il ne voit pas qu'il s'agit d'un héros mourant, et cette évocation de tout un long passé de gloire, cette aspiration à la mort, cette attente joyeuse des jouissances du Valhalla, se transforment en une quelconque chanson de bivouac. Et le vieux pirate a fait ses classes : il finit noblement en disant de ses fils : « Qu'ils apprennent des autres le bonheur ; de moi ils auront appris la vertu ! » C'est le *fortunam ex aliis* de Virgile. Pour enfler sa maigre matière, le bon Schmidt appelle au secours les réminiscences classiques. Ainsi faisait Macpherson, et bien davantage les Français qui le mettaient en vers.

Il ajoute à son texte quelque chose de bien plus important : c'est le patriotisme. Comme le remarque M. Batka, il y a dans les exploits des héros du Nord de la vaillance personnelle et un grand amour de la gloire, mais pas le moindre patriotisme. Le premier, Schmidt, dès 1750, greffe sur cet arbre vigoureux et sauvage l'amour de la patrie tel qu'il s'affirmait en Prusse après les premiers succès de Frédéric II. En agissant ainsi, il fausse historiquement son original, mais il le spiritualise et l'élève. On assiste à une curieuse fusion du motif *Ridens moriar* avec le motif patriotique : « La mort pour la patrie, voilà pour nous la plus splendide des récompenses ! Jamais mon cœur ne s'en est effrayé : il ne fait qu'en rire. » Cette transformation sera reprise et continuée dans la période suivante. Et ce patriotisme s'exprimera parfois en des termes empruntés à la poésie guerrière islandaise. Gleim, dans ses *Chants d'un grenadier prussien* (1757), emprunte à son ami Schmidt l'idée de boire dans le crâne de son ennemi; mais la bière ou l'hydromel du Valhalla deviennent le bon vin de France ou d'Autriche, et la menace se fait terrible : « C'est dans tes crânes que nous boirons ton excellent vin ! » Mélange curieux d'archéologie et d'actualité.

L'autre pièce, d'un mètre tout différent, insiste sur les

joies du Valhalla : « Le dieu Odin m'appelle dans la salle de son père, où habitent les filles de Fréa, qui récompensent le brave par des fêtes sans nombre et de délicieuses voluptés. » Schmidt s'intéresse beaucoup à ces belles Valkyries, qu'il fait à dessein filles de Freya, la Vénus scandinave. Il les trouve analogues aux houris des musulmans ; il regrette que le paradis chrétien n'offre pas de figures féminines aussi séduisantes ; car enfin, dit-il, « la félicité du paradis, sans amour et sans jeunes filles, est bien imparfaite ». Evidemment, la contemplation éternelle de Dieu dans son essence n'offrirait au bon Schmidt que des voluptés bien austères. Sensuel et naïf, il se rattache comme son ami Gleim au groupe des poètes anacréontiques. Il ne comprend rien à l'idéale pureté, à la chasteté froide des nobles Valkyries : de ces vierges célestes qui vont, au galop de leurs chevaux, cueillir sur le champ de bataille les âmes des héros, il fait des verseuses d'ivresse dans un Valhalla qui a des airs de brasserie d'étudiants, des dispensatrices de caresses dans un paradis qui a des airs de mauvais lieu. Et il n'est pas le seul. Gerstenberg, dans l'ode citée tout à l'heure, peuple le Valhalla « de jeunes beautés, pleines de joie, dont le rire et les jeux triomphent de tout cœur sensible ». Wieland, traduisant en vers la strophe finale du Chant de Regner, a l'ingénieuse, j'allais dire la perfide idée d'aller chercher beaucoup plus haut, dans la strophe treize du poème, la comparaison déjà citée : « C'était comme placer une belle jeune fille dans le lit à côté de soi... », l'introduit dans le début de cette strophe, et passe de là aux Valkyries d'une manière désobligeante pour ces dernières. Mais Schmidt est le premier ; et surtout c'est chez cet inconnu, comme il arrive toujours, que l'on aperçoit le plus distinctement des tendances qui sont moins discernables chez d'autres moins naïfs ou plus habiles.

Ainsi les essais de vulgarisation de Schütze, prolongeant les travaux de Keysler, et les essais de traduction en vers de Wieland et de Schmidt, faits d'après Schütze ou Temple,

nous conduisent en Allemagne à peu près au même point où nous menaient en Angleterre les courtes odes runiques du révérend Warton. Ces divers hommes de lettres tirent toutes leurs connaissances de Wormius, et le plus souvent de manière indirecte ; ils s'en tiennent d'ailleurs presque tous au Chant de Regner, et encore à ses dernières strophes. Vers 1750, on en avait exprimé à peu près toute la substance, et la connaissance de la mythologie et de la poésie scandinaves restait bien mince et insuffisante.

III

## MALLET

Paul Henri Mallet (1), né à Genève le 20 août 1730, devait mourir dans la même ville le 8 février 1807. D'origine française par sa mère, il était camarade de Necker, plus jeune de deux ans. A peine avait-il terminé ses études qu'il obtint le poste de professeur de belles-lettres françaises à Copenhague : il fut installé dans ces fonctions en novembre 1752. Les contemporains le représentent comme un homme du monde, fort agréable et fort bien vu dans la capitale danoise, mais pas très laborieux et médiocrement instruit. Un des professeurs, Anchersen, disait que Mallet « n'aurait pas pu être admis comme étudiant à l'université ». Son cours devait avoir lieu à Charlottenborg deux fois par semaine ; mais, comme il n'avait pas d'élèves, il jouissait d'amples loisirs. Cet aimable ignorant se mit à travailler : il apprit le danois, le suédois et un peu de vieux norrois. Une occasion se présenta bientôt de tirer parti de ces connaissances toutes fraîches et d'y joindre l'étude des antiquités du Nord. Moltke, favori du roi, lui proposa d'écrire une *Histoire de Danemark* en français. Mallet estima nécessaire de faire précéder cette *Histoire* d'un ample tableau d'un pays si peu connu de la plupart de ses lecteurs, où, avec les données géographiques essen-

(1) Voir sur Mallet l'article de la *Biographie Universelle*, et Sismondi, *De la vie et des écrits de P.-H. Mallet*, Genève, 1807 M. Castrén l'étudie. M. Blanck ajoute, de source danoise, quelques détails. M^lle^ Hélène Stadler va faire paraître à Lausanne une étude d'ensemble sur Mallet.

tielles, il exposerait ce qu'on pouvait savoir de ses origines. Il publia en 1755 ce premier volume, voyagea pendant l'été de cette même année en Norvège et en Suède, et jugea utile de compléter son *Introduction* par un volume de *Monuments* ou textes, qui parut en 1756. Son *Histoire de Danemark* parut en trois volumes (1758) et fut rééditée avec l'*Introduction* et les *Monuments* en 1763. Mallet donna encore divers ouvrages sans aucun rapport avec le Nord, se retira de bonne heure à Genève et y termina sa carrière. Il reste pour nous l'auteur des deux volumes de 1755 et de 1756.

Dès les premières pages de l'*Introduction* (1), Mallet indique toute l'importance de son dessein. Son ouvrage sera la clef, non seulement de l'histoire du Danemark, mais de celle de l'Europe : car les invasions des peuples du Nord ont déterminé la forme moderne de celle-ci, et pour la connaître il faut étudier, non les Grecs et les Romains, mais ceux de qui elle tient la féodalité, la chevalerie, les institutions parlementaires, le caractère même de ses royautés, et surtout ce qu'elle possède de liberté. Et Mallet cite quelques lignes de Montesquieu très importantes pour notre sujet, car elles seront bien souvent reprises ou alléguées pendant la seconde moitié du siècle : « La grande prérogative de la Scandinavie, et qui doit mettre les nations qui l'habitent au-dessus de tous les peuples du monde, c'est qu'elles ont été la source de la liberté de l'Europe, c'est-à-dire de presque toute celle qui est parmi les hommes. Le Goth Jornandès a appelé le Nord de l'Europe la fabrique du genre humain ; je l'appellerais plutôt la fabrique des instruments qui brisent les fers forgés au Midi. C'est là que se forment ces nations vaillantes qui sortent de leur pays pour détruire les tyrans et les esclaves, et apprendre aux hommes que la nature les ayant faits

(1) *Introduction à l'Histoire de Danemark, où l'on traite de la religion, des mœurs et des usages des anciens Danois*, par M. Mallet... Copenhague, 1755, in-4° de 260 pages.

égaux, la raison n'a pu les rendre dépendants que pour leur bonheur (1). »

Ainsi le philosophe a autant intérêt que l'historien à connaître les anciens habitants du Nord. Mallet divise son exposé en cinq livres. Les livres I (origine des Danois), III (gouvernement et lois), IV (valeur, guerre et marine), ne touchent pas directement notre sujet. Le livre II est un tableau de l'ancienne religion scandinave. Mallet y distingue deux époques : une simplicité primitive qui en faisait une sorte de déisme très pur, le culte d'Alfader ou le Père universel ; une complication postérieure que la superstition a introduite. Et dans ces deux périodes il faut encore distinguer « la croyance des sages d'avec les fables ou la mythologie des poètes ». Ce que dit Mallet de la première période est le plus souvent imaginaire : d'après Tacite commenté par Pelloutier, il construit un roman de l'ancienne religion du Nord. Au second âge appartiennent Odin, Frigga, sa femme, que Mallet confond avec Freya, sa fille, les autres dieux, les monstres, et toutes les croyances touchant l'origine et la fin du monde. Ce tableau de 33 pages est très important : il est clair, intéressant, et c'était le plus complet qu'on pût lire en n'importe quelle langue en 1755. Il n'est pas étonnant que pour beaucoup il ait été une révélation. Les sources de Mallet sont ici Resenius pour les dogmes essentiels, et Bartholinus pour quantité de détails.

Le livre V, qui traite des mœurs, des usages et des arts des anciens Danois, est également fort intéressant. Un des traits qui frappent le plus est leur respect pour les femmes. Dans le Nord, à la différence de l'Orient, « les femmes étaient regardées comme des égales et des compagnes, dont l'estime, aussi précieuse que les faveurs, ne pouvait être glorieusement acquise que par des égards, des procédés généreux, et des efforts de courage et de vertu ». Sans doute, cela est contraire

(1) *L'Esprit des Lois*, livre XVII, chap. V.

à la notion vulgaire qui considère ces habitants du Nord comme des barbares ; et cependant ils avaient ces qualités « de délicatesse, ou, si l'on veut, de raffinement ». De là viennent les mœurs chevaleresques répandues depuis dans toute l'Europe, et « ce goût de galanterie si inconnu des peuples anciens les plus policés à d'autres égards ». Ces femmes, qui n'étaient sensibles qu'à la vertu, élevaient la valeur des guerriers. Et Mallet en donne comme preuves l'histoire de Regner Lodbrog et de la bergère Aslauga, et celle de Harald aux beaux cheveux et de la belle Gida.

Mallet parle ensuite de leur écriture, les runes, de leur langue, remarquable par « une brièveté énergique, des expressions pittoresques, auxquelles la contrainte de notre éducation, la crainte du ridicule, et l'empire de la mode, ne nous permettent pas d'atteindre ». Leur poésie surtout est digne d'intérêt ; leurs scaldes exerçaient une fonction importante et se voyaient combler d'honneurs. Leur style figuré (Wormius fournit ici des exemples) s'explique si l'on songe que ces peuples viennent de l'Asie, patrie, comme on sait, du style métaphorique et hyperbolique. Mallet continue à suivre Montesquieu. Pour finir, il tente une sorte de théorie psychologique de ce peuple scandinave, fondée tout entière sur la doctrine des climats. Le climat leur a donné un certain corps ; ce corps a fait leur caractère, et de là découlent nécessairement leurs besoins, leurs mœurs, leurs croyances, leurs idées et leurs sentiments. Ici Mallet, systématisant et poussant à l'extrême les idées de Montesquieu, présente avec Taine une étonnante ressemblance, moins dans le détail du système que dans son principe et la marche générale du raisonnement. S'il confond la « race » et le « milieu » dans la notion de climat, il donne un heureux équivalent au « moment » en parlant de « ces causes morales de diverses espèces qui croisent l'action des causes physiques, et peuvent à la longue parvenir à en triompher ». Et cela n'est point hors de notre sujet ; car la découverte des antiquités du Nord a eu pour effet,

entre autres, d'aider au développement des idées philosophiques touchant l'histoire et l'histoire littéraire.

Ce premier volume offrait donc un tableau d'ensemble de l'ancienne Scandinavie — d'un monde appelé barbare par les modernes uniquement nourris des écrivains grecs et latins — de ses héros, de ses dieux, de ses croyances de toute sorte, de ses mœurs, de sa langue, de sa poésie et du style même de ses poètes. Ce tableau était présenté dans une langue comprise et goûtée des hommes cultivés de l'Europe, sous une forme claire et agréable, également éloignée du pédantisme et du bel esprit, avec une saine et judicieuse philosophie. S'il instruisait beaucoup, il ne faisait pas moins penser. Plusieurs des réflexions qu'il suggérait auraient pu être faites à propos des ouvrages latins du XVII^e siècle ; mais, outre que l'esprit du temps n'était pas mûr, ces livres n'étaient guère lus que par des érudits qui n'y cherchaient que des faits historiques. Mallet, qui travaille d'après eux, recueille leurs résultats, les condense, les distribue, les clarifie — et aussitôt les idées naissent des faits. Certaines de ces idées s'incorporent dans son exposé et lui donnent sa couleur particulière. D'autres s'en dégagent naturellement. N'oublions pas que Mallet est fort jeune : arrivé à Copenhague à vingt-deux ans, il n'en a pas encore vingt-cinq quand il achève son ouvrage. Sa pensée, naturellement, n'est pas toujours originale, et l'on n'en discerne que mieux l'influence des grands courants de son siècle dans un domaine tout nouveau. Par lui, par la diffusion de son ouvrage, qui était pour la plupart une véritable révélation, certaines de ces idées se trouveront confirmées, d'autres combattues.

On a vu Mallet citer Montesquieu dès ses premières pages. Il trouve dans l'histoire du Nord la confirmation et le développement de certaines idées de l'*Esprit des Lois*, idées qui ont beaucoup frappé son siècle. On peut dire que tout son livre repose sur la théorie des climats et sur une nouvelle conception de l'histoire dont Montesquieu est le promoteur.

M. Blanck a largement développé cet aspect. Mais si l'on pense forcément à Montesquieu en lisant Mallet, on pense aussi à Voltaire. Mallet n'est pas un sentimental : c'est un critique souvent ironique, un peu dédaigneux des erreurs ridicules des hommes et de leurs diverses croyances, qui paraissent toutes au philosophe également bizarres et grossières. On le voit partagé entre la sympathie naturelle à celui qui découvre un monde nouveau, et le dédain du libre citoyen de Genève, du chrétien éclairé, du philosophe de l'âge des lumières. Il croit au progrès, aux bienfaits de l'institution sociale, de la civilisation. Il ne comprend qu'une religion épurée ; il s'excuse de retracer « un obscur amas de superstitions », pourtant utiles à connaître pour guérir au besoin ses lecteurs par le ridicule même d'un tel spectacle. A vrai dire, la morale est pour lui la seule partie importante des diverses religions qui tour à tour séduisent les hommes. La connaissance de l'ancienne religion du Nord, introduite par Mallet dans le public lettré, contribuera à persuader beaucoup de lecteurs qu'une saine morale, qui fait des hommes braves et des femmes vertueuses, peut se rattacher à une mythologie bizarre et à d'étranges croyances : on pouvait en conclure que la morale est indépendante du dogme.

Par contre, Mallet prend nettement position contre Rousseau, en opposant à ses raisonnements non pas des raisonnements, mais des faits. — Plus on étudie cette période, plus on constate que la querelle autour des idées de Rousseau sur le thème : L'homme est-il bon ? est un des grands faits de la pensée européenne au XVIII^e siècle. — Ce qui est ici le plus curieux, c'est que ceux qui se serviront de Mallet, les préromantiques, suivront Rousseau en général ; mais aussi, pour nourrir leur rêve d'une humanité primitive, naïve et pure, ils auront trouvé ailleurs, dans Ossian par exemple, dans les voyages aux pays tropicaux, à Tahiti surtout, des exemples plus ou moins authentiques. On peut dire avec raison qu'il y a eu alors trois formes de ce rêve d'humanité

primitive : Ossian — Mallet — Tahiti ; mais à y regarder de plus près, Mallet va contre Ossian et Tahiti.

Pour lui en effet, l'homme primitif est malheureux, parce qu'il est ignorant et pauvre, par suite cruel. « Les hommes livrés à eux-mêmes ne peuvent manquer tôt ou tard de devenir injustes et cruels... Le plaisir de posséder, de sentir, de connaître, fruit de l'industrie, des lois et des arts, peut seul, en nous attachant à une existence qu'il adoucit, nous inspirer le goût de la paix et de la justice » (p. 76). C'est Voltaire contre Jean-Jacques. Voici qui est plus net encore : « C'est sans doute mal nous connaître, et connaître encore plus mal l'histoire, que de placer l'âge d'or d'un peuple à son âge de pauvreté et d'ignorance » (p. 87) ; et, à propos de l'usage de l'exposition des enfants : « Cette barbare coutume a été aussi celle des Crecs et des Romains longtemps avant que la prospérité, le luxe, ni les arts, pussent être accusés de les avoir corrompus : tant il est vrai que l'ignorance ne remédie à rien, et que les hommes en savent toujours assez pour inventer des crimes » (p. 268). Mallet est à l'antipode de son concitoyen : c'est un historien nourri de textes, un critique, non un philosophe qui argumente à vide, non un rêveur qui s'éprend d'un monde disparu que son imagination reforge à plaisir. Sa réelle sympathie pour les anciens habitants du Nord ne va pas jusqu'à faire de leur pays un Eden. Il faudra, pour que l'influence de Mallet aille dans le même sens que celle de Rousseau, qu'Ossian arrive à la rescousse, et fasse oublier en les unissant les différences qui les séparent.

Le second ouvrage de Mallet (1) était annoncé au début du premier qu'il complète et justifie. Son long *Avant-Propos* contient des idées fort intéressantes pour notre sujet. Il établit l'importance, pour qui veut connaître l'homme, de l'étude des religions. Sur l'homme en général elles exercent

(1) *Monuments de la mythologie et de la poésie des Celtes, et particulièrement des anciens Scandinaves, pour servir de supplément et de preuves à l'Introduction à l'Histoire de Danemark*, par M. Mallet.. Copenhague, 1756, in-4° de 178 pages.

la plus profonde influence : elles développent en lui les bons ou les mauvais éléments, « en font, à leur gré, une brute ou un ange », et lui permettent de se connaître lui-même. Sur l'homme en société elles jettent les plus vives lumières : l'étude des religions peut seule faire bien comprendre l'histoire politique. Sans doute, il y a des religions peu intéressantes, n'étant que l'idolâtrie grossière de quelques sauvages, les Samoyèdes, les Algonquins. Mais deux grands systèmes religieux se sont partagé l'Europe avant d'être successivement anéantis par le christianisme. L'un, le polythéisme gréco-romain, est connu dans ses moindres détails, quoiqu'il manque un traité d'ensemble où il soit exposé philosophiquement. L'autre religion était répandue sur un plus vaste espace ; elle est la religion naturelle de l'Europe du nord et du centre : « c'est cette religion que comportent, qu'inspirent, si j'ose ainsi parler, notre climat, notre naturel, nos besoins ». Le paganisme gréco-romain est peu moral, peu satisfaisant pour le cœur (ici Mallet annonce M^me^ de Staël et Chateaubriand), peu utile à connaître pour expliquer nos mœurs, car nous ne descendons pas des Grecs ni des Romains. La religion du Nord ou celtique, plus morale et plus consolante, explique en outre beaucoup de traits de nos mœurs modernes, le respect des femmes, la préférence donnée au métier des armes, le point d'honneur, le merveilleux des romans. Pourquoi en négliger l'étude ? Parce que ces peuples sont méprisés sous le nom de Barbares ? Un tel mépris est fort injustifié. D'ailleurs, pour étudier leur religion, il ne faut pas consulter les écrivains grecs et latins, qui la connaissaient fort mal, et la méprisaient de parti-pris. Il faut remonter aux sources, s'en instruire auprès de ceux qui la professaient, et étudier « moins les dogmes que les sentiments que cette religion produit ». Persuadé, nous le verrons, que les Gaulois et les Scandinaves avaient les mêmes croyances, Mallet pense aux Druides quand il écrit : « Il faudrait faire revivre ces anciens poètes théologiens de nos pères, les consulter, les entendre dans

l'horreur de leurs forêts ténébreuses réciter ces hymnes mystérieux et sacrés dans lesquels ils renfermaient tout le système de leur religion et de leur morale » ( p. 12).

Mais, dira-t-on, il ne reste aucun monument de cette religion. — Aucun chez nous ; mais les pays scandinaves, plus heureux, en ont gardé de précieux. Et Mallet présente à ses lecteurs l'Edda comme une complète révélation pour l'Europe : nous avons vu que cette attitude n'est pas exagérée, si l'on fait abstraction de quelques ouvrages anglais et allemands. Il s'agit d'abord de l'Edda de Snorro ou jeune Edda ; Mallet remarque que c'est surtout un Art poétique à l'usage des scaldes islandais, et que l'on est fort étonné de trouver à l'aurore d'une poésie un *Gradus ad Parnassum*. — Cela est parfaitement juste ; mais c'est que la poésie en question n'était pas à son aurore ; c'est qu'elle était réfléchie et savante, avec ses 136 mètres catalogués ; c'est qu'il était absolument illusoire de la représenter comme une poésie primitive, instinctive, sans art, toute de feu et de génie ; c'est que tous les systèmes construits en Allemagne pour retrouver l'*Urpoesie*, la *Naturpoesie* avec de semblables textes, sont ruineux et s'écroulent devant la simple remarque de Mallet, qui malheureusement paraît être passée inaperçue.

Passant à l'Edda attribuée à Sæmund ou Edda poétique, Mallet réfute Huet qui voyait dans ses divinités des fictions poétiques, parle de son travail de traducteur, et nomme les sources où il a emprunté ses textes : c'est Resenius complété par un manuscrit d'Upsal et par la toute récente traduction de Göransson ; puis les savants qui l'ont assisté de leurs conseils. Il s'excuse d'avoir assumé la lourde tâche de traduire, le premier, des morceaux importants de l'Edda « dans une langue connue et aimée de toute l'Europe », qu'il nomme plus loin « cette langue polie, douce, ennemie de toute obscurité, si digne de devenir plus universelle encore et d'être un jour la dépositaire générale des richesses littéraires de tous les peuples ». La fin de cet *Avant-Propos* est intéres-

sante. Mallet s'élève contre la paresse d'esprit avec laquelle on reste éternellement, en histoire et en littérature, enfermé dans le même cercle : « Il en coûterait quelque travail pour découvrir des faits d'un ordre nouveau ; on aime mieux pour se l'épargner remettre inutilement les anciens au creuset. On nous fait retrouver partout l'image de nos propres mœurs... Il n'en coûterait que quelque mouvement pour se procurer un nouveau point de vue... Si nous voulons sérieusement de nouveaux résultats, faisons des observations nouvelles » (p. 28).

Mallet a conscience qu'il ouvre à ses contemporains, historiens, philosophes — il semble se préoccuper fort peu des poètes — un vaste domaine absolument nouveau. D'autant plus vaste qu'il exagère singulièrement l'extension géographique des croyances dont il va publier quelques monuments. Pour lui, tout l'ouest, le centre et le nord de l'Europe étaient habités par un même peuple, qui avait partout les mêmes mœurs et la même religion. Ce peuple, du golfe de Gascogne au golfe de Bothnie, et de l'Islande aux bouches du Danube, prenait différents noms ; mais celui de Celtes peut le caractériser dans son ensemble ; sa religion peut être appelée celtique ; du moins Mallet déclare qu'il emploie ce terme « comme le plus général ». Les Germains sont donc des Celtes aussi bien que les Gaulois, et les Scandinaves étant des Germains sont des Celtes aussi. Cette confusion est générale au XVIII^e siècle (1). Elle remonte peut-être à la *Germania antiqua* de Cluverius (1616) ; Sheringham et Pelloutier l'adoptent sans hésitation ; c'est sans doute à Pelloutier que Mallet l'a empruntée. En tout cas, il a beaucoup contribué à la répandre et à l'autoriser. En France, on l'a admise pendant tout le siècle. En Angleterre, des esprits éclairés protestent : Percy dans la Préface de sa traduction de Mallet, Ritson dans ses *Memoirs of the Celts or Gauls.*

(1) On pourra consulter sur ce point Edward D. Snyder, *The Celtic Revival in English Literature*, 1760-1800. Cambridge (Etats-Unis), 1923, p. 9-12.

Déjà Gray avait blâmé son ami Mason, dont le *Caractacus* (1759) était fondé sur cette confusion. Mais celle-ci était au fond des ouvrages de Schütze et de la plupart des Allemands. Elle est fort importante par ses conséquences. Des croyances et des légendes des Gaulois, des anciens Germains, il ne reste presque rien : les historiens sont insuffisants et vagues ; les monuments ont disparu. Mais au fond de l'Islande, grâce à la riche floraison poétique de ses scaldes et au zèle laborieux de ses compilateurs, se gardait un ample trésor de monuments qui ne sont pas seulement ceux des Scandinaves, mais ceux de nos ancêtres : leurs dieux étaient nos dieux, leurs mœurs étaient nos mœurs. Donc la plus grande partie de l'Europe était intéressée à la révélation de Mallet ainsi présentée. Ce n'est pas un terrain lointain et inexploré qu'il ouvre aux curieux, c'est un patrimoine national en possession duquel il nous fait rentrer.

La vignette qui sert de frontispice à l'ouvrage marque une date, en ce sens qu'elle fait entrer pour la première fois la mythologie scandinave dans les arts du dessin ; art gauche et mauvais dessin, d'ailleurs. L'*Historia de gentibus septentrionalibus* de Olaus Magnus (1555) offrait quantité de gravures sur bois, dont quelques-unes représentent les dieux scandinaves, et le *De diis Germanis* de Schedius (1726) avait des gravures sur cuivre, mais c'étaient des représentations purement arbitraires, tandis que le frontispice de Mallet reproduit en partie des monuments authentiques. On y voit un monument runique, un autel, Frigga avec son arc et son épée, Odin à cheval, des nains ou gnomes, des bâtons runiques. Une légende présente au lecteur ces figures bizarres et ces objets hétéroclites, d'autant moins intéressants peut-être pour les lecteurs du XVIII^e^ siècle qu'ils étaient plus authentiques.

Le volume s'ouvre par l'*Edda ou mythologie celtique*, avec le sous-titre *Vision de Gylfe, Prestiges de Har*. C'est le *Gylfaginning* en cent vingt-quatre pages, composé de trente-trois

*fables* ; nous avons trouvé ce texte dans Resenius. Dans ce cadre monotone de demandes et de réponses est exposée à peu près toute la mythologie du Nord. Chaque *fable* est suivie de plusieurs notes, au moins aussi longues qu'elle, qui rappellent naturellement ce que Mallet avait dit dans son *Introduction* de 1755. Les deux dernières *fables* retracent le Crépuscule des Dieux et l'embrasement du monde. A ce propos, Mallet traduit en note sept strophes de la *Völuspa* d'après Bartholinus ; c'est malheureusement tout ce qu'il donne de ce fameux poème. — Puis viennent une *Idée de la seconde partie de l'Edda* (Entretien de Bragi, Skalda), avec quelques détails sur le vocabulaire poétique, le tout très brièvement résumé : ces questions purement littéraires sont celles qui intéressent le moins Mallet ; — une *Idée de l'ancienne Edda* en trente pages, avec une analyse de la *Völuspa*, mais sans citations ; — le *Havamal ou Discours Sublime* ou Morale d'Odin, avec quarante-huit maximes seulement sur les cent vingt-deux de Resenius ; — le *Chapitre Runique* ou Magie d'Odin ; Mallet cite à ce propos, d'après Bartholinus, « une Ode fort ancienne » ; c'est le *Vegtamskvida* avec son évocation de la prophétesse, dont il ne donne malheureusement que le début ; — enfin, des *Odes et autres Poésies anciennes*. La première est le Chant de Regner, d'après Wormius et Björner, mais résumé ; les vingt-neuf strophes sont réduites à dix ; l'énumération des exploits du vieux chef est très abrégée entre le début et la célèbre conclusion. Puis vient l'*Ode de Harald le Vaillant* en six strophes, empruntée à Bartholinus. Harald raconte ses exploits de viking, en terminant chaque fois par le refrain : « Cependant une fille de Russie me méprise. » Puis l'*Eloge de Haquin :* c'est le *Hakonarmal*, emprunté à Bartholinus. Enfin le volume se clôt par un morceau de douze pages, d'un genre différent, l'*Histoire de Charles et de Grym, rois en Suède, et de Hialmar, fils de Harec, roi de Biarmie*, saga empruntée à Björner (*Nordiska Kämpadater*, 1737). Mallet a choisi ce texte pour

son intérêt historique, parce qu'il fait bien connaître les mœurs des chefs et des guerriers scandinaves ; mais il n'a pas exercé d'influence.

Tel est le contenu de ce volume de *Monuments*, qui offre au premier coup d'œil une déception. Il est mal composé et presque au hasard ; il ne contient aucun des poèmes intéressants de l'ancienne Edda, ni la *Völuspa* entière, que donnait Resenius, ni le *Vegtamskvida* entier, que donnait Bartholinus. ni le *Vafthrudnismal*, ni, dans la partie héroïque, aucune des nombreuses pièces qui se rapportent à Sigurd, à Brynhild, à Gudrun, pour la popularité de qui Mallet n'a rien fait. Ces lacunes s'expliquent, si l'on se dit que Mallet, d'abord, est très prudent : il ne veut pas présenter à l'Europe trop de nouveautés à la fois, ni qui soient trop étranges. Dans la même situation, un écrivain du XIX^e^ siècle eût peut-être cherché ce qu'il y avait dans le monde scandinave de plus extraordinaire et de plus neuf, ne fût-ce que pour se faire lire ; au temps de Mallet, c'était exactement le contraire ; le succès ne pouvait venir qu'à la réserve et à la discrétion. De même, quatre ou cinq ans plus tard, Macpherson laissait à la poésie irlandaise tous les détails vivants et colorés, mais rudes et grossiers, qui eussent déparé la délicatesse rêveuse de son Ossian. — Ensuite, Mallet est historien et philosophe, et non amateur de belles légendes poétiques. Même, ce Génevois rationaliste n'est pas poète du tout : il n'y a, dans ces deux volumes, pas une phrase qui marque l'admiration, l'émotion, ou même la sympathie littéraire. Ces monuments d'une religion et d'une poésie disparues ne sont pas pour lui objet de plaisir, mais moyen d'information : ils instruisent l'historien et le philosophe ; celui-ci surtout : car Mallet est moins critique qu'historien, et moins historien que philosophe. Ajoutons que ses traductions, faites en grande partie d'après le latin, quoiqu'il dise avoir travaillé aussi sur les originaux, ne sont pas toujours exactes, et quelquefois même n'offrent que des paraphrases.

Malgré ces défauts, Mallet a donné là un ouvrage essentiel, l'un de ceux du XVIII[e] siècle qui ont le plus contribué à élargir l'horizon et à renouveler les idées. Il l'a donné à un moment favorable, lorsque de toutes parts en Europe la curiosité commençait à se tourner avec insistance vers les sauvages, les barbares, les peuples inconnus ou oubliés, leurs mœurs et leur poésie. L'instant eût été encore plus propice, si l'*Introduction* et surtout les *Monuments* avaient paru dix ans plus tard, vers 1766, après Ossian, le recueil gallois d'Evans et les *Reliques* de Percy : il est probable qu'alors l'auteur eût mieux mis en lumière l'intérêt poétique de ses textes islandais, et en eût donné un plus grand nombre. Mallet est un disciple de Montesquieu, un historien, un philosophe qu'intéresse surtout la psychologie des peuples ; d'ailleurs, il ne donne les *Monuments* que pour compléter l'*Introduction*, et celle-ci que pour servir de base à son *Histoire de Danemark*. Un simple curieux de lettres, se trouvant à sa place à Copenhague, eût, en traduisant presque au hasard dans Wormius, Resenius et Bartholinus, compilé un volume français d'une très grande nouveauté, d'un très grand intérêt, et qui même à cette époque aurait pu, en offrant une riche matière, jouir d'un certain succès.

Celui de Mallet fut notable, mais ne ressembla en aucun cas à de l'enthousiasme. Ces volumes un peu massifs étaient peut-être trop historiques et trop austères, malgré leur clarté. A défaut d'une enquête méthodique sur l'accueil qui leur fut fait dans la littérature des principales nations, on peut recueillir quelques exemples. La *Monthly Review* d'avril 1757 contient sur les *Monuments* un article de quatre pages signé *D* et abrégé par la rédaction. Ce *D* est Goldsmith, et c'est l'un de ses premiers articles. Il résume assez mal le livre, et cherche surtout à faire ressortir le monothéisme de l'Edda, même là où il est peu visible. « Loup Fenris » (c'est ainsi qu'il transcrit sans traduire) devait paraître aux lecteurs de la *Review* un personnage bien mys-

térieux. Cet article médiocre est un des premiers textes anglais où il soit question de la mythologie du Nord. Goldsmith est d'ailleurs tout à fait de l'ancienne école et ne voit pas l'intérêt littéraire de cette révélation historique. Dans son *Enquête sur l'état présent des belles-lettres en Europe* (1759), il cite Wormius et l'Edda comme poésie « teutonique », sans y voir rien de fécond. — Pour la France, quelques exemples pourront suffire. Grimm (*Correspondance littéraire*, mars 1756), signale brièvement l'*Introduction*, mais trouve l'auteur « un peu diffus ». Ce n'est certes pas le défaut de Mallet ; mais pour Grimm et son milieu, on était diffus dès qu'on était solide et exact. Fréron (*Année littéraire*, 1756, I, 73 et 1757, III, 217) signale avec respect l'œuvre de Mallet, mais est sobre de détails. Les *Mémoires de Trévoux* (octobre 1757) résument les deux volumes, et admirent les poésies que contient le second : « Ce n'est jamais le feu, ni la hauteur des pensées, qui leur manque. »

Les traductions de Mallet sont au nombre de trois au moins. Dès 1756 paraissait une traduction danoise de l'*Introduction*. En 1765, une traduction allemande, anonyme, avec une Préface par Schütze, en restait au premier volume, qui contenait l'*Introduction*. En 1770, Thomas Percy donnait deux volumes sous le titre d'*Antiquités du Nord* (1). On y trouvait la traduction anglaise des deux volumes de Mallet, avec d'importantes notes de Percy, suivie des morceaux de l'Edda donnés par Göransson avec la traduction latine de celui-ci. Percy, dans sa préface et dans ses notes, réfute l'erreur de Mallet qui considérait comme des Celtes les Scandinaves. Quand Mallet écrit *Celtes*, Percy met *Goths et Celtes*. Ces deux volumes, plus maniables et plus complets

(1) *Northern Antiquities, or a Description of the manners, customs, religion and laws of the ancient Danes, and other Northern nations, including those of our Saxon ancestors, with a translation of the Edda or system of Runic mythology, and other pieces, from the Icelandic tongue ; translated from Mr. Mallet's Introduction...* Londres, 1770, 2 vol. in-8° de LVI-415 et XL-356 pages.

que les in-quarto de Mallet, ont exercé de l'influence en Angleterre. La contribution de Percy, se joignant au travail du premier auteur, les rendait précieux. Si la *Monthly Review* trouvait l'ouvrage négligeable et mettait nettement les poèmes runiques révélés par Mallet et Percy fort au-dessous des poèmes erses révélés par Macpherson, le *London Magazine* l'approuvait et en citait de longs extraits. On le réédita en 1809, complété par les cinq pièces de poésie runique de Percy, et en 1847 ; et l'on peut admettre que c'est grâce à Percy que Mallet a été, plus longtemps qu'ailleurs, lu et goûté par les écrivains de langue anglaise. Walter Scott cite l'ouvrage dans les notes du *Lay of the last Minstrel* ; Emerson en fait cas dans son *Essay on books* ; Matthew Arnold lui doit le sujet de son poème *Balder dead*.

L'influence directe de Mallet en Europe peut être constatée par quelques exemples. M. Francis Bull, qui a dépouillé quantité de catalogues de bibliothèques norvégiennes du XVIII^e^ siècle, a constaté que Mallet figure — en français — seize fois sur soixante et onze bibliothèques, autant que Milton ; parmi les ouvrages français, il vient après Bayle et Descartes, mais avant Boileau, La Fontaine et Molière (1). S'il n'a pas eu grande influence sur les savants du Nord, à qui il n'apprenait rien de nouveau, il a pu inspirer les romanciers et les poètes. M. Castrén nous apprend que si la Danoise Anna-Catherine de Passow, écrivant en 1757 son *Cupidon philosophe*, y emploie des noms mythologiques scandinaves — pour la première fois dans les pays du Nord ils entraient dans la littérature d'agrément — c'est à Mallet qu'elle les emprunte, et non aux ouvrages savants publiés précédemment à Copenhague, qu'elle pouvait pourtant connaître. Il est l'unique source du poème de Baggesen *L'Origine de la poésie* (1785). En 1797, le Suédois Skjöldebrand le cite avec la plus grande considération.

(1) Francis Bull, *Fra Holberg til Nordal Brun*, Kristiania, 1916, p. 235.

On lut Mallet en Allemagne. Schütze le découvre entre la seconde édition de ses *Schutzschriften* (1757) et la troisième (1773) ; il donne une préface à la traduction allemande (1765). C'est à Mallet, plutôt sans doute qu'aux *Cinq pièces runiques* de Percy, que Lessing doit l'indication de Bartholinus, qu'il cite, et de Regner Lodbrog à qui il fait allusion au début de son *Laokoon* (1766). Hamann écrit à Herder en janvier 1765 qu'il cherche l'édition française de Mallet sans pouvoir la trouver, et faute de mieux fait venir la traduction allemande. Herder lui répond (février 1765) d'une manière fort intéressante. Il fait peu de cas de Mallet comme historien et comme érudit ; mais il est néanmoins « plus qu'un Français ». On voit que le mépris de Herder pour les Français ne date pas seulement de son passage à Nantes et à Paris. « L'Edda vous plaira » dit-il à Hamann. Comme poète, il aurait souhaité des textes plus nombreux et plus complets. Ce livre lui a suggéré immédiatement l'idée d'une histoire générale des religions, dont il a déjà fait le plan dans le premier feu de cette lecture. Il continue en citant pendant une page des préceptes du *Havamal*. Goethe doit avoir connu Mallet de très bonne heure, d'après ce qu'il raconte dans le livre XII de *Wahrheit und Dichtung*. Herder lui avait fait lire également Resenius. Il tirait des fables scandinaves de petits contes qu'il récitait à Wetzlar dans un groupe d'amis (1772). Le côté ironique et fantastique de ces légendes l'intéressait ; mais il ne pouvait admettre qu'on substituât, comme le faisait Klopstock, les dieux scandinaves à l'Olympe grec ; car ils étaient trop « hors de la nature ». Mérian, académicien de Berlin, en étudiant *Comment les sciences influent sur la poésie* (1774), traite de la *Poésie des Celtes*, c'est-à-dire de l'*Edda* et d'Ossian ; il tire de Mallet tous ses renseignements sur le premier point. Il est curieux de constater qu'il ne doute pas de l'authenticité d'Ossian, mais qu'en revanche il croit devoir examiner celle de l'*Edda*. La *Gazette de Littérature* de Deux-Ponts (1777), en annonçant le commentaire de l'*Edda* par Schimmelmann,

montre par le long article qu'elle lui consacre l'intérêt que la mythologie du Nord éveille désormais dans les milieux lettrés.

On lut Mallet en Angleterre, même dans le texte français : l'édition originale se trouve treize fois dans deux cents bibliothèques entre 1761 et 1800 (1) ; c'est peu, mais il faudrait ajouter les exemplaires de la traduction de Percy. Gibbon, dans les chapitres IX et X de son *Histoire de la décadence et de la chute de l'Empire romain*, écrits vers 1775, le cite comme autorité pour tout ce qu'il dit des Scandinaves. On le lut en Hollande, où l'on n'avait guère connu les ouvrages latins qui l'avaient précédé ; je ne puis encore préciser dans quelle mesure il y a inspiré la littérature. L'érudit Van Goens le recommande à Cesarotti ; celui-ci lui répond qu'un ami le lui a prêté pour quelques jours ; mais la Norvège et l'Islande ne suffisent pas au traducteur d'Ossian ; il voudrait des chansons laponnes, comme celles que donne Scheffer, et regrette que La Condamine et Maupertuis n'en aient pas rapporté de leur expédition scientifique.

En France, plusieurs érudits et hommes de lettres ont lu Mallet. Le baron de Bock, dans ses *Recherches philosophiques sur l'origine de la pitié et divers autres sujets de morale* (1787), l'emploie, concurremment avec divers témoignages de voyageurs, à réfuter d'une manière intéressante le naturisme de Rousseau. Thomas, pour son *Essai sur les Eloges* (1773), a étudié Mallet : il y parle des scaldes et cite le Chant de Regner. Surtout Voltaire s'est servi de Mallet. Il le connaissait personnellement. A Formey, qui lui avait signalé les poésies de jeunesse du Génevois, il écrit le 30 avril 1751 qu'il a en effet trouvé dans ses vers « beaucoup d'images qui caractérisent un homme de génie, et de beautés qui décèlent

(1) Je dois ce renseignement à M. Ronald S. Crane, de Northwestern University (Etats-Unis), qui a bien voulu me communiquer sur ce point et sur quelques autres le résultat de l'examen des catalogues de bibliothèques privées auquel il s'est livré au British Museum.

un homme de goût ». Il le fait élire, le 5 septembre 1752, à l'Académie de Lyon ; et « s'il veut être encore de quelque Académie, il n'a qu'à parler », écrit-il à Formey le 26 septembre. En 1764, il le recommande encore avec chaleur à Colini et à la margrave de Bade. C'est la lecture de l'*Introduction* de Mallet qui a amené, entre 1756 et 1761, la modification du passage de l'*Essai sur les Mœurs* dont nous avons déjà cité deux phrases. Voltaire parlait assez dédaigneusement de l'*idolâtrie* des Scandinaves. Il parle maintenant de leur « culte que nous appelons ridiculement idolâtrie » et souligne leur croyance en une autre vie.

L'*Encyclopédie* non plus n'a pas négligé de s'informer dans Mallet. Les sept premiers volumes (1751-1757) ne contiennent rien sur la religion des Scandinaves païens ; c'est en vain par exemple qu'on y chercherait un article sur l'Edda ou sur Freya. Mais, pendant la longue période de suspension, les rédacteurs ont eu le temps de lire Mallet. Dès le tome VIII (1765), on trouve *Islande*, puis *Nastrande*, *Niflheim*, *Odin*, *Thor*, etc. Entre l'article *Odin* du Moréri de 1725 et celui de l'*Encyclopédie* en 1765, on voit que Mallet a passé. Mais le plus important de beaucoup est l'article *Islande* ou plutôt la section *De l'Edda, ou de la mythologie des Islandais*, qui compte six colonnes et demie. Le rédacteur rend hommage à Mallet, dont il appelle l'ouvrage « l'un des monuments les plus curieux de l'antiquité. Il est dépouillé d'inutilités, et rédigé par un homme judicieux, savant et philosophe. » Il résume l'histoire de l'Edda, expose assez clairement la mythologie et surtout l'eschatologie scandinaves, en insistant avec complaisance sur son côté mystérieux et effrayant. Quelle devait être l'impression des nombreux lecteurs de l'*Encyclopédie* devant la fontaine Huergelmar, « d'où découlent les fleuves appelés l'Angoisse, l'Ennemi de la joie, le Séjour de la mort, la Perdition, le Gouffre, la Tempête, le Tourbillon, le Rugissement, le Hurlement, le Vaste et le Bruyant » ; devant Héla ou la Mort : « Sa salle est la Douleur,

sa table est la Famine, son valet le Retard, sa servante la Lenteur, sa porte le Précipice, son vestibule la Langueur, son lit la Maigreur et la Maladie, sa tente la Malédiction, la moitié de son corps est bleue, l'autre moitié est revêtue de la peau et de la couleur humaine. » Le Crépuscule des Dieux est longuement raconté ; la *Vôluspa* est appelée « un ouvrage rempli de désordre et d'enthousiasme ». Vient enfin Regner Lodbrog et la vaillance des anciens héros scandinaves ; tout cela d'après Mallet, et tout cela vulgarisé par le grand succès de l'*Encyclopédie*.

Un point plus délicat à établir est la source exacte d'un passage de Diderot dans ses *Observations sur les Saisons de Saint-Lambert* (1769) : « Le disciple d'Odin, qui expire sur le champ de bataille, s'écrie : Je vous vois, jeunes et brillantes déesses. Vous descendez légèrement du haut des airs ; je vois votre gorge nue ; je vois voltiger vos écharpes bleues ; vous tenez dans une de vos mains le breuvage des dieux, et vous m'allez désaltérer d'une bière délicieuse, que je boirai dans les crânes sanglants de nos ennemis. » Mallet indique à peine les Valkyries et ne les montre pas planant au-dessus du champ de bataille. Il semble que Diderot ait connu le Chant de Mort de Regner Lodbrog, non dans les extraits qu'en donnait Mallet, mais dans son texte entier : il aura peut-être trouvé le texte latin de Wormius dans la *Dissertation* de Blair jointe à l'Ossian complet de 1765, comme plus tard Chateaubriand ; car je ne pense pas qu'il ait connu, soit le livre même de Wormius, soit encore moins les poèmes du révérend Warton.

En tout cas, c'est Mallet que Bernardin de Saint-Pierre a consulté, nous dit-il, pour peindre la religion des Gaulois dans son *Arcadie*, écrite sous l'influence et sur les conseils de Rousseau vers 1775. Plus qu'aucun de ses contemporains, il fond étroitement ce qu'il sait des Gaulois et des Germains par César et Tacite et ce que Mallet lui a appris des Scandinaves. De *Tor-tir* vient pour lui *torture* ; de la pomme de

Frigga, les pommiers de Normandie, et aussi les procès, si nombreux en cette province à cause de cette pomme de discorde ; de Balder et de Frigga, le culte du gui chez les Gaulois. Nulle part sa naïve absurdité ne s'étale mieux qu'en cette matière.

Il y a donc lieu d'attacher une certaine importance, pour les idées philosophiques et littéraires, à la révélation de Mallet coïncidant à très peu près avec la pseudo-révélation de Macpherson. On ne peut affirmer que ce dernier ait lu Mallet ; mais le docteur Blair, son protecteur et son conseiller, l'avait probablement lu ; en tout cas, il connaissait le Chant de Regner dans la traduction de Wormius : il le cite tout au long dans sa *Dissertation critique sur les poèmes d'Ossian* (1763). Il n'est pas probable que Wormius ni Mallet aient exercé une influence notable sur la composition de l'Ossian de Macpherson. Mais Ossian et Mallet sont les deux éléments essentiels, et à peu près les deux seuls éléments, avec lesquels s'est constituée la notion de la « poésie du Nord » telle qu'on la rencontre partout dans le dernier tiers du siècle. On l'appelle indifféremment *celtique*, *erse* ou *runique ;* on lui reconnaît pour caractères principaux la grandeur sauvage, la hardiesse, et parfois la monotonie. Parmi tant d'exemples qui se présentent, on peut citer celui de Marmontel, qui s'appuie sur « la poésie qu'on attribue aux Islandais, aux Scandinaves, et aux anciens Ecossais ». C'est Mallet et Ossian amalgamés. Ce langage se retrouvera jusqu'à M^me^ de Staël inclusivement. Chateaubriand apportera une note différente, du jour où il ne croira plus à l'authenticité d'Ossian.

En 1787 et 1790, Mallet réédite à Genève, en deux volumes séparés et indépendants de l'*Histoire du Danemark*, ses *Monuments* et son *Introduction*, sous des titres nouveaux (1).

(1) *Edda, ou Monuments de la mythologie et de la poésie des anciens peuples du Nord*, par M. Mallet... 3^e^ édition, revue, corrigée et considérablement augmentée. Genève et Paris, 1787, in-12, 333 pages. — *Les Anciens Danois, ou Essai sur leur religion, leurs mœurs et leurs usages*, par M. Mallet... Genève, 1790, in-12, 360 p.

L'*Introduction*, qui s'appelle maintenant *Les anciens Danois*, a été peu ou point modifiée. Mais les *Monuments*, titre qu'il fait précéder maintenant du mot plus caractéristique *Edda*, ont subi beaucoup de remaniements de détail : notes refaites, rectifications dans le texte, et compléments. Ce qui était dit de l'ancienne Edda est complété d'après la traduction danoise de Sandvig et celle, latine, de Thorkelin ; pour le *Vafthrudnismal* Mallet se sert maintenant de la traduction de Thorkelin (1779). Il cite les travaux de Schütze. Mais les additions les plus intéressantes sont celles qui complètent les notes sur la première fable de la *Vision de Gylfi :* Mallet y parle des « poésies erses », fait remarquer l'identité entre Odin et le Loda d'Ossian, approuve en somme la révélation de Macpherson et y trouve une confirmation intéressante de la mythologie scandinave.

## IV

## LES ODES RUNIQUES

J'arrive maintenant aux productions poétiques inspirées par ces mythes ou ces sujets nouveaux. Un premier groupe est nettement constitué par les traductions en prose poétique et plus souvent en vers de morceaux ou de poèmes empruntés à Mallet et plus rarement à ses prédécesseurs. De ces morceaux, on tire généralement des odes. Moitié traduction, moitié adaptation, l'*ode runique*, dont nous avons déjà rencontré avant Mallet quelques timides essais, tente de rajeunir et de rafraîchir de couleurs nouvelles l'ode classique bien usée et défraîchie. D'autres prétendent simplement faire connaître ces poèmes si originaux, qui méritent de figurer parmi les monuments les plus curieux de la poésie primitive ou naturelle.

La période des *odes runiques* s'étend de 1760 à 1780 environ, mais se prolonge jusqu'à la fin du siècle par des traductions en vers. Elle est surtout brillante en Angleterre, et s'ouvre avec Gray. On rencontre Thomas Gray sur toutes les routes du préromantisme, qu'il s'agisse de la mélancolie et du sentiment des tombeaux, des montagnes de Suisse et d'Ecosse dont il est le premier à caractériser la sauvage grandeur, de l'architecture normande ou de l'art oriental, de l'ancienne poésie anglaise ou de l'inspiration scandinave. Ce *scholar* discret et réservé, au fond de sa retraite de Cambridge, a l'esprit le plus averti et le plus curieux de nouveautés. La première pièce où l'on distingue quelque intérêt

pour les choses du Nord est l'ode pindarique *The Progress of Poesy*, écrite à la fin de 1756, publiée en 1757, qui retrace à grands traits l'histoire de la poésie chez les peuples du Nord, chez les sauvages, en Grèce, à Rome, en Angleterre. En 1768, l'auteur y ajoute des notes. A propos des vers 54 et suivants : « Dans des climats qui sont au delà de la route du soleil, — où des formes velues errent sur des montagnes de glace, — la Muse a percé le crépuscule obscur — pour réjouir le morne séjour des habitants transis... » Gray ajoute : « Voir les fragments erses, norvégiens et gallois, les chansons laponnes et américaines.» Cette sèche énumération fait allusion à des sources précises. Les *chansons américaines* sont rapportées par de nombreux voyageurs ; Montaigne y faisait déjà allusion ; les *chansons laponnes* se trouvent dans la *Lapponia* de Jean Scheffer (1673), dont se servira Herder ; les *fragments erses* désignent le premier recueil de Macpherson, qui porte ce titre (1760) ; les *gallois*, c'est le recueil de *Specimens* du Révérend Evan Evans (1764) ; les *norvégiens*, c'est Mallet.

*Le Barde*, commencé en décembre 1754, terminé en juin 1757, publié en août, contient des éléments scandinaves. Lorsque le héros du poème déplore le massacre des bardes gallois, ses frères en vocation et en génie : « Ils ne dorment pas, s'écrie-t-il ; ils tissent avec des mains sanglantes le tissu de ta postérité. — Tissez la chaîne, tissez la trame — le linceul de la race d'Edouard... » Et plus loin, poursuivant sa malédiction contre l'envahisseur et sa descendance : « Edouard, écoute ! à un trépas soudain — (tissons la trame, le fil est dévidé) — nous vouons la moitié de ton cœur — (la toile est tissée : l'ouvrage est achevé). » Il s'agit d'Eléonore de Castille, femme d'Edouard I[er]. Cette image est empruntée sans doute aux Parques antiques, mais ces *mains sanglantes*, ce *linceul* sont du Nord. Gray doit-il ces détails à Mallet? M. Tovey, le savant éditeur de Gray, et M. Blanck ont discuté la question. A la vérité, il n'y a rien dans Mallet d'absolument semblable.

Gray, qui avait lu Bartholinus, y trouvait (p. 618) le soi-disant Chant de Darrada : « Texamus, texamus — telam Darradi... Jam tela texta est » ; et en prêtant ce ministère à ses bardes, il a fait d'eux les interprètes de la volonté des dieux, les organes de la destinée. Le sévère Johnson gronde, à son habitude, et lui reproche (dans sa *Vie de Gray*) d'avoir attribué aux Bardes un rôle qui était réservé à des femmes, celui de tisser la trame de la vie humaine, de même que chez les Grecs Clotho filait la destinée des hommes.

En tout cas, Gray avait connu les ouvrages de Mallet dès leur publication. La première lettre où il en parle est du 13 janvier 1758. « J'aime, écrivait-il à Mason, l'Elysée gothique. » Quoique fort instruit en bien des matières, il ignorait encore presque tout de cette mythologie ; il le reconnaît dans cette même lettre, et dit qu'il vient de s'instruire dans Mallet. Il juge d'ailleurs dédaigneusement le savoir de ce dernier, qu'il trouve « très peu instruit, sauf en ce qui concerne les Goths » (lettre à Mason du 24 mars 1758).

C'est cependant à lui qu'il emprunte en partie les données de ses deux odes runiques. J'en rappelle brièvement l'origine. Gray se plonge de plus en plus, de 1755 à 1760, dans les antiquités poétiques de l'Angleterre et du Nord. Il passe trois ans (1759-1761) à Londres : il travaille au British Museum, dont la bibliothèque fut ouverte au public le 15 janvier 1759 ; il y copie des manuscrits et y étudie d'anciennes éditions ; il prépare une vaste Histoire de la poésie anglaise ; scrupuleux au dernier point, il veut remonter aussi haut que possible : il apprend l'anglo-saxon et un peu d'islandais ; il dépouille les livres latins du XVII^e siècle. Il renonça à édifier ce vaste monument et passa ses notes à Thomas Warton ; mais il s'était servi de cette documentation pour composer quelques pièces de vers que nous possédons : quatre morceaux gallois et deux odes runiques. Celles-ci ont été écrites en 1761 et publiées en 1768. Gray écrivait à Beattie le 24 décembre 1767 : « Ce sont des imita-

tions de deux pièces d'ancienne poésie norvégienne, dans lesquelles j'ai trouvé une inspiration énergique (*a wild spirit*) qui m'a frappé. » Il les tire de Bartholinus ; mais sans doute Mallet a contribué à attirer son attention sur ce dernier. MM. Gosse, Kittredge, Tovey, Nordby et Farley se sont demandé jusqu'à quel point Gray connaissait l'ancienne langue islandaise ou vieux-norrois. On admet qu'il n'en avait acquis qu'une très légère teinture. Mais, outre Bartholinus, il semble avoir consulté (tel est du moins l'avis de M. Kittredge) Thormodus Torfaeus (*Orcades*, 1697), Hickes, Sheringham et surtout Wormius. Ses deux odes, en tout cas, sont presque des traductions du latin de Bartholinus.

L'ode *The fatal Sisters* reproduit le *Darradar Liod* ou Chanson des dards, poème islandais du XI^e^ siècle. Avant une bataille (celle de Clontarf en Irlande, l'an 1014), les Sœurs fatales (on ne voit pas bien si ce sont les Nornes ou les Valkyries) apparaissent et tissent la destinée de l'Irlande et de Brien, roi de Dublin. Le chef scandinave est Sigurd, roi des Orcades ; il est d'ailleurs repoussé. — Gray, dans sa Note préliminaire, raconte les faits d'une manière qui indique plutôt des Valkyries : « des femmes à cheval qui galopaient... douze figures gigantesques qui travaillaient toutes à un métier à tisser ; et pendant qu'elles tissaient, elles chantaient cette chanson effrayante ; quand elles eurent achevé, elles déchirèrent la toile en douze morceaux, et, chacune emportant sa part, elles s'enfuirent au galop, six vers le nord et six vers le sud. »

L'ode se compose de seize quatrains rimés. La couleur en est extrêmement accentuée et même crue, et l'on n'avait peut-être encore rien rencontré d'aussi opposé au goût du XVIII^e^ siècle. Les Sœurs fatales tissent la destinée des guerriers sur un métier fait de lances étincelantes ; les fils sont des entrailles humaines, les poids sont des crânes, etc. Voici d'ailleurs deux strophes qui donnent quelque idée du ton du poème :

See the griesly texture grow
('Tis of human entrails made)
And the weights that play below,
Each a gasping warrior's head.
.....
Horror covers all the heath,
Clouds of carnage blot the sun.
Sisters, weave the web of death ;
Sisters, cease, the work is done.

C'était assurément tirer du mythe de ces terribles tissandières tout ce qu'il pouvait contenir de détails réalistes et souvent horrifiques. Pour la première fois dans la poésie européenne paraissait le type de la Valkyrie, mais ici considérée surtout comme tissant la destinée des guerriers.

L'ode *The Descent of Odin* reproduit le *Vegtamskvida* ou Chant du voyageur d'après Bartholinus. L'ode de Gray se compose de quatre-vingt-quatorze octosyllabes à rimes plates. Odin, roi des hommes, monte sur son cheval noir, prend le chemin de Hela, échappe au cerbère, « le chien des ténèbres », se dirige vers le lieu où gît la vierge prophétesse, trace sur elle des signes runiques, et trois fois l'appelle avec des accents terribles. Alors une voix s'élève des profondeurs du sol : « Quel appel inconnu, quel enchantement espère — briser la paix du tombeau ? — Qui donc tourmente mon esprit troublé, — et m'arrache aux royaumes de la nuit ? — Longtemps ces os en poussière ont été battus — des neiges de l'hiver, des chaleurs de l'été, — des rosées rafraîchissantes, et de la pluie pénétrante ! — Laisse-moi, laisse-moi me rendormir. — Qui donc est-il, celui dont la voix maudite — m'appelle hors du lit de mon repos ? » Et leurs paroles alternent en refrain. Elle dit : « J'ouvre à peine mes lèvres fatiguées : laisse-moi, laisse-moi me reposer ! » Et lui : « Obéis à mon appel, Prophétesse : lève-toi, et dis... » A la fin elle s'aperçoit qu'il n'est pas un simple voyageur, mais Odin, le Dieu suprême ; et lui, qu'elle n'est pas une prophétesse, mais la mère de la race des Géants. Elle se rendort, pour n'être plus

dérangée « jusqu'à ce que Loke ait brisé sa décuple chaîne ; — jusqu'à ce que la Nuit, principe des choses, — ait recouvré son ancien empire ; — jusqu'à ce que, enveloppé de flammes, s'écroulant en ruines, — soit englouti l'édifice du monde ». Pour ces derniers tableaux, Gray renvoie en note à Mallet.

Il y a dans ces deux odes, et surtout dans la seconde, des effets de mystère assez grandioses. Surtout, c'était là une note absolument nouvelle dans le XVIII^e siècle européen. D'ailleurs le vocabulaire, surtout dans la première ode, reste bien abstrait ; le style reste bien classique, et à dessein : car il s'agit pour Gray, comme pour d'autres moins heureusement doués, en Angleterre et en Allemagne, de revêtir des sujets barbares d'une forme classique. N'oublions pas d'ailleurs que ce délicat artiste a traduit en vue d'une tâche érudite. Ce préromantisme anglais baigne dans l'érudition : il s'allie au mouvement d'étude des antiquités nationales qui caractérise cette époque, et qu'illustrent des noms comme Warton et Percy. Gray lui-même, avec ses amis Mason, Walpole, etc., est intermédiaire entre l'érudition et la littérature. Ce n'est pas lui qui tombera dans la confusion, si fréquente en Europe avant et après Mallet, des bardes avec les scaldes, de la mythologie scandinave avec celle des Gaulois, dont on ne sait presque rien. Il blâme Mason, qui dans son *Caractacus*, tragédie celtique, se préparait à prêter aux druides le culte d'Odin. « C'est, lui dit-il, la doctrine des scaldes, non des bardes. » Mais « dans la pénurie de données celtiques dont nous souffrons » il lui permet de puiser dans l'Edda, sans nommer toutefois Odin ni les Valkyries ; ou mieux, de prêter aux druides une religion complètement inventée. Ce mélange de scrupule historique et de hardiesse poétique est assez curieux.

Les odes runiques de Gray attirèrent l'attention. Sans doute, la *Monthly Review* ne félicite pas le poète de se plonger dans les « diableries gothiques » et préférerait qu'il s'en tînt au genre du *Cimetière de Campagne*. Mais la *Critical Review*

y trouve « une imagination vigoureuse » et « des grâces terribles » qui rappellent Eschyle. Henry Mackenzie, l'auteur réputé de *L'Homme sensible*, tire un poème en dix-huit strophes de l'introduction en prose que Gray avait mise à l'ode *Les Sœurs fatales ;* Blake s'en inspire dans *Gwin, Roi de Norvège*, poème publié en 1783, mais qui a pu être composé bien plus anciennement. Un peu plus tard, les odes runiques de Gray ont été très lues, et il est certain qu'elles ont grandement contribué à généraliser en Angleterre l'intérêt que pouvait éveiller la mythologie scandinave. En France, où l'on connaissait beaucoup mieux Ossian que l'Edda, nous trouvons Laya qui dans les *Veillées des Muses*, en 1797, « croit lire Ossian, mais Ossian perfectionné, » dans les odes runiques de Gray.

Avec Gray, c'est Thomas Percy, plus tard évêque de Dromore, si fameux par ses *Reliques de l'ancienne poésie anglaise* de 1765, qui s'est fait le principal interprète de cette poésie du Nord nouvellement révélée. En 1763 paraissait un petit volume anonyme, qui était de sa composition, intitulé *Cinq morceaux de poésie runique, traduits de l'islandais* (1). Percy l'avait écrit dès 1761. Sa Préface est intéressante comme témoignage du nouvel idéal poétique qui se fait jour un peu partout en Europe à ce moment-là. Après avoir dit que les peuples du Nord avaient une véritable passion pour la poésie, et signalé l'intérêt de monuments comme ceux qu'il va traduire, il continue : « Si une étude de ce genre ne nous fait pas toujours connaître des ouvrages de goût et d'élégance classique, elle sert du moins à découvrir les trésors d'un génie naturel ; elle nous offre les saillies fréquentes d'une imagination hardie, et fournit un sujet de réflexions philosophiques en nous montrant les ouvrages de l'esprit humain dans l'état de nature presque primitive. »

(1) *Five pieces of Runic poetry, translated from the Icelandic language.* Londres 1763, in-8°.

Ce passage est le premier où l'intérêt littéraire de cette poésie nouvellement découverte soit mis en relief. Schütze, Mallet même n'y voyaient guère qu'un document historique ; Temple, en appelant *pindarique* un fragment du Chant de Regner, n'opposait pas encore la nature à l'art. Le futur éditeur des *Reliques*, l'auteur de l'*Essai sur les anciens ménestrels* se place au contraire délibérément à ce point de vue. Génie *naturel* opposé au goût et à l'élégance classiques, état de *nature* opposé à l'état de civilisation, cette antithèse va devenir un mot d'ordre du préromantisme européen. Un idéal nouveau se forme et se précise, celui de la poésie naturelle : on en cherche partout des modèles. Ossian vient d'en fournir, et Percy rattache expressément sa publication à celles de Macpherson, en disant qu'elle est due au succès des fragments erses (il s'agit du premier recueil anonyme de 1760, le seul paru au moment où Percy écrivait). Non, dit-il, que les morceaux runiques égalent en valeur ces belles poésies, mais au moins l'authenticité en est certaine. Comme Macpherson, et d'après son exemple, Percy emploie la prose poétique. Il emprunte à Mallet trois de ses textes sur cinq. Voici quelles sont ces cinq pièces :

1. L'*Incantation d'Hervor*, tirée du *Thesaurus* de Hickes (II, 193). Percy s'est contenté de reproduire en l'améliorant un peu la traduction de Hickes, qui paraissait ainsi pour la troisième fois (Hickes 1703, *Miscellany Poems* 1716, Percy 1763). Cette légende a eu le plus grand succès, en Angleterre plus que partout ailleurs. Elle est traitée en vers par Stevens (1775) qui en tire une ode, d'ailleurs assez médiocre ; par Mathias (1781) dans ses *Odes runiques ;* par Williams dans le *Gentleman's Magazine* de septembre 1790, sous le titre bizarre de *The Hervarer Saga, a Gothic ode ;* par un anonyme en 1792, dans *Poems chiefly by gentlemen of Devonshire and Cornwall ;* par Anna Seward en 1796, dans un style plus coloré et romantique, et avec le plus grand succès, comme l'attestent les curieux témoignages cités par M. Farley ; enfin par Lewis

(1801) qui donnait au poème une allure endiablée avec une forme très négligée, et qui cousait à l'histoire un dénouement de sa façon : l'épée qu'à force d'instances Hervor obtient de son père la brûle, et elle meurt. On voit que l'auteur du *Moine* donnait libre cours, même en reproduisant une légende bien connue, à son imagination facile, débordante et hardie.

2. *Chant de Mort de Regner Lodbrog.* Nous avons déjà rencontré souvent depuis Wormius ce poème traduit très incomplètement en anglais ou en allemand. La nouvelle traduction de Percy donne l'essor à une volée d'odes runiques sur ce sujet. Stevens (1775) ne traite que les deux strophes qui se transmettaient depuis Sheringham par Sammes, Temple et Warton ; ses vers sont bien inférieurs à ceux de Warton. Le poème entier est mis en vers par Downman (1781) avec plus d'énergie ; traduit en prose par Johnstone (1782) d'une manière plus ambitieuse, comme une édition savante et complète. Il fait répéter par un chœur de son invention le refrain « Nous avons taillé avec nos épées ». Sa version du *Ridens moriar* est pitoyable : « The smiles of death compose my placid visage. » — D'autres odes runiques reprennent ce thème avec Powhele (1792), Andrews (1794), enfin Herbert, plus exact, en 1804.

3. *La Plainte de Harold,* dans Mallet : *Ode de Harald le Vaillant.* Le poème est mis en vers par Mason (1764), par un anonyme (1799), et par Herbert (1805).

4. *Chant funèbre de Hakon,* dans Mallet : *Eloge de Haquin.* Percy traduit incomplètement le *Hakonarmal* et n'en fait guère sentir la beauté. Dans aucun poème alors connu le rôle des Valkyries n'était aussi bien mis en relief.

5. *La rançon d'Egill le scalde,* pris dans Wormius (p. 227). Ce dernier poème n'a guère été imité.

En somme, Percy a, encore plus que Gray, donné l'éveil à une curiosité nouvelle. Ses traductions en prose, qui rendent chaque strophe par un alinéa, sont gauches et faibles. Le Suédois Gjörwell, qui dès 1767 signale le recueil de Percy

dans les *Tidningar om lärda Saker*, juge la préface superficielle. Mais c'est le fond qui intéressait et qui était nouveau. On s'en aperçoit quand on ouvre l'*Histoire de la poésie anglaise du XII^e^ au XVI^e^ siècle* de Thomas Warton. Son plan est plus limité que celui qu'avait esquissé Gray : il ne traite pas des origines septentrionales. Mais l'auteur a utilisé sa vaste érudition touchant les antiquités celtiques et scandinaves dans la longue *Dissertation* qui ouvre le premier volume *sur les origines de la fiction romanesque* (ou *romantique*) *en Europe* (1). Quoiqu'il entreprenne de démontrer que la chevalerie, les fées, les enchanteurs, etc., viennent de l'Orient par les Sarrasins d'Espagne, il est néanmoins forcé de reconnaître dans ces croyances une teinte septentrionale qu'elles tiennent selon lui de la Scandinavie. A ce propos, il donne beaucoup de détails sur la mythologie du Nord, qu'il paraît connaître autant qu'homme de son temps. Il met très haut le style poétique des scaldes ; il admire le *Ridens moriar*, qu'il appelle « le finale triomphant » du chant de mort de Regner Lodbrog ; il donne en note deux strophes d'un autre chant de mort, celui d'Asbiörn Prude, qu'il traduit d'après Bartholinus (p. 158), et qu'il trouve extrêmement touchantes : « Dites à ma mère Suanhita, en Danemark, qu'elle ne peignera plus cet été la chevelure de son fils. Je lui avais promis de revenir, mais aujourd'hui mon flanc sentira le tranchant de l'épée. » Une autre fois, il donne en note le *Hakonarmal*, dix strophes, traduites de Snorro. Il y trouve « des images et des prosopopées très sublimes » ; il loue le style du scalde, mais d'un point de vue tout classique, un peu comme le docteur Blair découvrait à Ossian des beautés poétiques non seulement égales à celles des anciens, mais du même genre qu'elles. Ce style « figuré et sublime » résulte pour Warton moins, comme on l'a prétendu, du manque de termes pro-

(1) *The History of English Poetry... by Thomas Warton.* T. I, Londres, 1774, in-4°. Dissertation I : *On the Origin of the Romantic fiction in Europe.*

pres à l'expression des idées, ou de la naïveté d'une race encore sauvage, que « de la chaleur de l'imagination » et aussi « du choix et de l'art ». Nous touchons ici à un débat qui se poursuit à ce moment dans toute l'Europe sur les caractères et les origines du *style oriental*.

Percy et Gray ont eu immédiatement beaucoup d'imitateurs, et l'ode runique a connu quelques années de véritable vogue. Southey disait plus tard que les odes runiques de Gray et de Percy avaient « fortement impressionné la nouvelle génération de poètes » (vers 1795). Le *Chant de Harald le Vaillant*, mis en vers par Mason, l'ami de Gray, devait figurer comme exemple dans l'Introduction de cette Histoire de la poésie anglaise que Gray se proposait d'écrire. Notons à ce propos le long chemin parcouru par cette chanson qui fait partie de la *Knytlinga Saga*, que Bartholinus avait traduite en latin, Mallet en français d'après Bartholinus, Percy en prose anglaise d'après Mallet, et Mason en vers d'après la prose de Percy. — En 1770, ce sont deux *Odes danoises* par Michel Bruce, ou plutôt par Logan son éditeur et exécuteur testamentaire. En 1775, Stevens donne les deux odes vues plus haut ; Penrose publie dans ses *Flights of Fancy* une ode *La fête d'Odin*, très déclamatoire et où les héros portent l'armure complète du XV^e^ siècle. En 1780, Johnstone donne des imitations en vers de quelques poèmes attribués à Snorro Sturleson. En 1781, Mathias fait paraître des *Odes, imitées surtout de la langue norroise, à la manière de M. Gray*, où il fait une place au *Crépuscule des Dieux, ou Destruction du Monde*, et au *Renouvellement du Monde*, deux fragments de la *Vôluspa*. Ce livre fut signalé par la plupart des Revues de l'époque et diversement apprécié, souvent mis au-dessous des odes de Gray avec lesquelles il invitait à faire une comparaison dangereuse pour Mathias. Le recueil de Evans, *Old Ballads* (1784), s'ouvre à plusieurs des odes déjà citées. En 1789 paraissaient dans le *Gentleman's Magazine* deux odes runiques par Hole, l'auteur du poème *Arthur* que nous

retrouverons plus loin : *Le tombeau de Gunnar* et la querelle entre Hialmar et Odur ; toutes deux tirées de Bartholinus. La même année, deux *Odes traduites de l'islandais* par Sterling : *Le Scalde* et *Le Crépuscule des Dieux*. En 1792 figuraient dans des *Poems, chiefly by gentlemen of Devonshire and Cornwall* cinq pièces runiques, trois déjà citées et deux autres, *Iram et Gro*, tirée de Saxo, et *Hother*, tirée d'Olaus Magnus. En 1793 paraît dans le *Gentleman's Magazine* une ode runique *The Haunting of Havardur*, qu'on pourrait mieux appeler *La Malédiction de Havardur*, par un nommé Lestley. En 1795 Southey, tout jeune encore, écrit deux poèmes runiques *La Race d'Odin* et *La Mort d'Odin*, le premier très imité du *Barde* de Gray.

On remarquera que, sauf Sterling et Mathias qui ont l'heureuse idée de puiser dans la *Vôluspa*, la plupart de ces odes runiques (une trentaine de 1765 à 1805, d'après le dénombrement de M. Farley auquel j'ai peu ajouté) se cantonnent dans un assez petit nombre de sujets. On voit aussi par leur nombre, la réédition de plusieurs d'entre elles, la place qu'elles occupent dans les recueils, l'accueil et les discussions de la critique, qu'il y a à cette époque une véritable mode de poésie runique, et que le lecteur anglais cultivé commence dès ce moment à avoir une certaine teinture de la mythologie et des légendes scandinaves.

La protestation du goût classique, très nette dans plusieurs articles de revue consacrés au compte rendu de tel ou tel de ces poèmes ou de ces recueils, se fait entendre par la voix d'Horace Walpole, qui disait à propos des *Odes* de Gray : « Elles ne sont pas intéressantes, et ne touchent aucune passion. Nos sentiments humains n'en sont pas affectés. Qui peut se soucier de savoir à travers quelles horreurs un *sauvage runique* arrive à toutes les joies et à toutes les gloires qu'il peut concevoir — à la suprême félicité de s'enivrer de bière dans le crâne d'un ennemi dans le palais d'Odin? »

En Allemagne, on n'avait pas attendu Mallet, nous l'avons vu, pour célébrer ce genre de jouissances. Le chant de Regner, auquel Walpole fait allusion dans ces lignes, y était particulièrement apprécié. Schmidt n'en avait connu que les deux strophes que Temple lui avait fournies. Mallet en donnait dix strophes seulement sur vingt-neuf. Mais on le trouvait tout entier en latin, sans remonter au vieux livre de Wormius, dans la *Dissertation critique sur les poèmes d'Ossian*, du docteur Blair (1), jointe à l'Ossian de Macpherson en 1765 et dans la plupart des éditions postérieures. Son sujet, dit Blair, l'amène à considérer l'ancienne poésie scandinave dans ce qu'elle peut offrir de ressemblances ou de différences avec la poésie ossianique. Il s'est informé uniquement dans Wormius. C'est à lui qu'il emprunte quelques détails sur les scaldes ; c'est d'après son texte latin qu'il traduit en prose anglaise une grande partie du Chant de Regner : les dix premières strophes, mais fort abrégées, et les dix dernières ; le tout n'est pas très exactement rendu. Il fait remarquer, en s'appuyant sur ce texte, combien ces mœurs barbares diffèrent des sentiments délicats que respire Ossian. Il donne en appendice à sa *Dissertation* le texte latin complet du Chant de Regner. Le succès de la *Dissertation* de Blair, si souvent réimprimée avec Ossian, le patronage de ce professeur de *Rhétorique et Belles-Lettres*, de ce premier parrain d'Ossian, a beaucoup fait pour la diffusion du Chant de Regner dans le latin de Wormius. C'est ainsi que Chateaubriand le connaîtra ; c'est ainsi que le connaît un ami de Klopstock, Christian Felix Weisse, sans avoir besoin, comme le croit M. Batka, de recourir au livre de Wormius. Weisse donnait en 1770 à Leipzig une dissertation anonyme *Sur les Bardes, avec quelques chants des Bardes*, traduite de l'anglais, qui reproduisait la dissertation du Révérend John Macpherson sur les anciens

(1) *A Critical Dissertation on the Poems of Ossian*, by Hugh Blair, Edimbourg. 1763, in-8° ; et dans *The Works of Ossian*, Londres, 1765, 2 vol. in-8°, et les éditions postérieures.

Calédoniens (1768) ; parmi les pièces qu'il y joignait, on trouvait la *Descente d'Odin* de Gray. Mais il avait déjà fait en 1766 dans la *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften* (II, 249) une recension des poèmes ossianiques à laquelle il joignait une traduction partielle du Chant de Regner ; cette traduction reparut dans ses *Poésies* en 1772. Weisse ne traduit que les huit dernières strophes, dont il tire soixante-douze vers. Il fait de cette fin un vrai poème, rendu clair par les liaisons logiques qu'il y introduit, assez différent comme ton de l'original, peu intéressant d'ailleurs et peu poétique, et dont nous n'avons rien à citer. Denis approuve fort cette version en vers et l'insère dans sa traduction de la *Dissertation* de Blair (1772) pour remplacer avec avantage, dit-il, la simple traduction en prose du Chant de Regner. Mais Herder la traite avec le plus grand mépris et presque la plus grande colère dans son essai *Sur Ossian et les chants des anciens peuples* (1773) : il l'appelle « une jolie traduction ornementée — la gravure la plus infidèle d'un beau tableau ! »

La première ode runique que l'on rencontre dans les pays scandinaves est probablement l'*Ode sur Krage* du Norvégien Stenersen (1769). Ses strophes saphiques rappellent les modèles classiques, mais elle mêle à des croyances populaires une mythologie scandinave qui paraît empruntée, non directement aux sources nationales, mais à Klopstock. C'est Percy, d'autre part, par ses *Cinq pièces runiques*, qui inspire l'essai du Suédois Adlerbeth. Celui-ci écrit au plus tard en 1783 sa traduction du *Hakonarmal* ou Chant de Hakon, œuvre célèbre du scalde Eyvind Skaldaspillar, publiée dans la *Stockholms Post* seulement en 1790. Il découvre l'ancienne poésie du Nord avec ravissement ; il y trouve quelques poèmes qui révèlent « du génie, de l'imagination, des facultés d'invention ». Il a tiré du *Hakonarmal* une ode en vers suédois (toujours des odes : c'est la tradition classique qui exige que tout poème appartienne à un genre consacré par les modèles gréco-romains) ; il est frappé, lui aussi, des ressem-

blances que cette poésie offre avec la poésie ossianique qu'il vient également de découvrir : c'est Ossian qui l'a rendu attentif et sympathique aux poèmes scandinaves; et d'ailleurs « on doit lui donner nettement la supériorité ». En dehors de l'intérêt littéraire des chants des scaldes, il y trouve des traits caractéristiques de la nature primitive de l'homme : ou plutôt, leur intérêt littéraire est fait de ce qu'on y admire « les traits forts et audacieux de la nature ». Il est peut-être hasardeux de voir avec M. Blanck, dans ce texte de 1783, l'indice d'un pur rousseauisme, précurseur du programme nationaliste des gothicistes suédois du début du siècle suivant : c'est encore au point de vue littéraire que se place Adlerbeth, et il me rappelle bien plutôt l'attitude des premiers lecteurs d'Ossian dans toute l'Europe, de 1760 à 1775. Comme la plupart d'entre eux, il reste très classique de goût : il forcera le chant de Hakon, d'une belle inspiration barbare, à entrer bon gré mal gré dans le cadre d'une ode majestueuse en alexandrins. Il croit devoir — et le fait est à noter — même dans la réédition de 1803 « revue et corrigée » que j'ai sous les yeux, expliquer à ses lecteurs ce que sont Braga, le loup Fenris, le Valhalla et les Valkyries.

Sans passer par l'intermédiaire de Gray, de Percy ou de Blair, d'autres en Allemagne tentent de mettre en vers quelques-uns de ces poèmes de l'Edda, toujours les mêmes d'ailleurs, car le fonds scandinave ne se renouvelle guère jusque vers la fin du siècle. Denis, que nous retrouverons plus loin, joint à ses *Chants du Barde Sined*, dans l'édition de 1772, une traduction de la *Völuspa* d'après le latin de Resenius, qui n'est pas mauvaise. La revue *Der Deutsche* publiait en 1773 et 1774 quelques morceaux de l'Edda, notamment une traduction anonyme du *Vegtamskvida* sous le titre de *Descente de Wotan aux enfers*, indépendante de la traduction de Herder et peut-être de celle de Gray. Herder, dans une lettre à Hamann du 29 juillet 1775, parle d'une traduction manuscrite du Chant de Regner par Penzel, qui y avait joint de

longs commentaires où Herder était malmené, et lui avait envoyé le tout.

Avec Herder et ses *Chants Populaires*, bien qu'il s'agisse toujours de traduction en vers de pièces détachées, nous trouvons sous la même forme un dessein assez différent. Il s'agit pour lui de traduire d'anciens poèmes scandinaves de manière à les faire figurer à côté de beaucoup d'autres dans une ample collection de monuments appartenant tous ou censés appartenir — nous allons y revenir — à la poésie naturelle, spontanée, de l'humanité. Cette idée, on le sait, est essentielle pour Herder : l'homme, pour lui, ne peut être connu, son histoire ne peut être comprise, que si l'on rassemble, si l'on étudie les chants par lesquels son âme, sous tous les climats et à travers tous les siècles, s'est librement exprimée, avant que l'art ne vînt partout imposer ses règles et contraindre la nature. Cette idée, que d'autres avant lui ou en même temps que lui avaient exprimée incomplètement ou en passant, et sans en tirer toutes ses conséquences, il en a fait une doctrine dont il s'est constitué l'apôtre. Que cette doctrine ait en lui des racines philosophiques, remontant au temps où il était le disciple enthousiaste et de Kant et de Hamann ; qu'elle doive aussi beaucoup à l'influence des penseurs français, dont il profite tout en les jugeant sévèrement, à Nantes et à Paris ; qu'elle soit enfin et surtout le reflet de l'esprit qui commençait à régner en Allemagne de son temps, ce n'est pas ici le lieu de l'examiner. Toujours est-il que les antiquités scandinaves étant devenues plus accessibles au moment même où Herder commençait sa carrière, cette rencontre a exercé la plus grande influence sur ses idées, sur son œuvre, et par suite sur le préromantisme européen dont il est un des principaux représentants.

Dès l'époque féconde où, à Königsberg, à Riga (1762-1769), il découvrait avec enthousiasme Shakespeare et Ossian, il s'initiait aussi aux antiquités scandinaves par l'étude de Mallet et des ouvrages latins du XVII^e^ siècle qu'il pouvait se

procurer. Dans son essai *Sur Ossian et les chants des anciens peuples* (1773) (1), la poésie scandinave tient une assez grande place. Malgré la vie barbare des anciens Scandinaves et la rudesse d'une poésie où les sentiments doux n'ont point de place, Herder trouve dans cette poésie une étonnante délicatesse pour le rythme et l'harmonie. Il admire particulièrement à cet égard le Chant de Regner dans le texte donné par Wormius en caractères runiques. Ceci est une nouveauté. Herder ne dit pas qu'il en comprenne le sens, mais donne seulement à entendre qu'il en goûte la savante contexture métrique, la consonance, l'allitération. Quel dommage, dit-il, de traduire ce morceau comme on l'a fait récemment en allemand (il s'agit de Weisse) et comme Denis a traduit Ossian en hexamètres ! Herder paraît connaître, en dehors de Wormius, Bartholinus, Hickes, Peringskjöld et Verelius. Il cite çà et là la Descente d'Odin aux enfers, l'Incantation d'Hervor, le Chant des Valkyries (c'est le sujet des *Sœurs Fatales* de Gray), le Crépuscule des Dieux.

A partir de 1763, Herder s'était exercé à traduire la *Völuspa* en vers allemands : il s'est vite aperçu que c'était le plus important et le plus beau des poèmes alors connus. Il fait le même travail sur d'autres poèmes de l'ancienne Edda : il recherche les plus difficiles, mais aussi les plus intéressants. M. Grohmann a étudié de près cet aspect de l'activité de Herder : on le voit ardent à la tâche, comparant les deux versions de Resenius, recommençant dix fois la traduction de telle strophe épineuse, cherchant infatigablement à concilier l'exactitude et le tour poétique. Il ignorait à peu près le vieux-norrois (les spécialistes discutent seulement sur le degré de cette ignorance), et ne pouvait tirer que peu de lumières du texte original donné par Resenius. Longtemps après cette période de préparation, il remaniait encore ses traductions.

(1) *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker ;* dans *Von deutscher Art und Kunst*, Hambourg, 1773, in-8°.

Que voulait-il en faire? Les insérer dans le recueil, qu'il méditait dès cette époque, de poésies populaires de tous les pays. Plus enthousiaste que critique, et dominé complètement par son idée préconçue, Herder voit dans les textes de l'ancienne Edda, dans les morceaux poétiques appartenant aux légendes héroïques du Nord, tels qu'ils ont été écrits par des scaldes islandais du VIII^e^ au XI^e^ siècle, des poèmes purement *populaires*, c'est-à-dire composés et chantés par le peuple, instinctifs et spontanés, transmis par la mémoire, coulés dans des rythmes souvent compliqués, mais traditionnels, exempts de toute composition réfléchie et de tout effort conscient. C'était faire la plus étrange et la plus insoutenable des confusions. Qu'un partisan de la génération spontanée en poésie donne le *Roi des Elfes*, par exemple, comme échantillon de la *poésie populaire* du Danemark, passe encore, quoiqu'il y ait beaucoup à dire là-dessus. Mais attribuer le même caractère à des poèmes comme la Rançon d'Egill, le Chant de Hakon, le *Vegtamskvida* et surtout la *Völuspa*, cela est inadmissible : ces poèmes présentent à un haut degré le caractère d'œuvres littéraires, d'œuvres d'art, et l'on ne peut s'y tromper. Herder avait pourtant lu dans Wormius que les scaldes devaient acquérir d'immenses connaissances et étaient soumis à un long entraînement ; qu'ils employaient cent trente-six rythmes différents, classés et étiquetés ; que le langage de ces poètes, complètement différent de celui du vulgaire, offrait un chapelet de métonymies et de métaphores qui l'auraient rendu totalement inintelligible sans l'habitude et la tradition. Mais tel est l'effet d'un système préconçu ; et ce n'est pas le seul exemple que nous offre l'histoire littéraire de l'Allemagne au XVIII^e^ siècle d'un édifice systématique élevé sur des bases ruineuses. Tout ce qui n'est pas gréco-romain ou écrit d'après le goût classique *doit* être primitif, spontané, populaire.

L'intérêt que portait Herder aux monuments de l'ancienne poésie scandinave est attesté de trois façons. De nombreux fragments et essais restés manuscrits, et que M. Groh-

mann et d'autres ont étudiés, nous font assister à son travail. Des traductions diverses se trouvent dans ses *Œuvres* ; elles sont surtout faites d'après Mallet, et sans doute étaient destinées à être reprises, employées ailleurs : ainsi le *Havamal* et le Chapitre Runique. On notera à ce propos que, pour railler certains ouvrages de Kant, Herder emploie le terme d'*Edda critique*. Enfin et surtout, les *Chants Populaires* (1).

Ces derniers ont eu une très longue incubation. A Strasbourg, en 1770-1771, lors de ses longs et féconds entretiens avec le jeune Goethe, Herder l'entretenait de ses projets en ce genre. C'était une véritable révélation pour Goethe, qui apprenait par Herder l'existence et les principaux caractères de l'ancienne poésie scandinave, et qui se plaisait à cette époque à conter à un cercle d'amis et d'amies les merveilleuses histoires du Nord. D'influence directe de cette poésie sur son œuvre, il n'y en eut guère. — L'ouvrage parut une première fois en 1778-1779, en deux volumes contenant six livres et cent soixante-deux pièces, qui se suivaient sans aucun ordre apparent. Il fut réédité après la mort de l'auteur, en 1807, par Jean de Müller sous le titre nouveau de *Stimmen der Völker in Liedern* : il contenait cette fois cent quatre-vingt-sept pièces, rangées par pays d'origine et distribuées en six livres. Celles qui nous intéressent se trouvent sous le titre de *Nordische Lieder* au livre IV. Dans l'édition originale, la seule que nous ayons à considérer ici, elles sont désignées par la mention *skaldisch* ou *nordisch* et se trouvent dans les livres II et III du premier volume, III du second. Elles sont au nombre de dix. Trois d'entre elles appartiennent à l'ancienne Edda, et Herder les a traduites du latin de Resenius : la *Völuspa* ; le *Vegtamskvida* que Herder appelle le *Tombeau de la Prophétesse*, déjà mis en vers par Gray ; le Chapitre Runique sous le nom de *Puissance*

(1) *Volkslieder*. Erster Teil. Leipzig, 1778, in-8° (anonyme).— *Volkslieder*. Nebst untermischten andren Stücken. Zweiter Teil. Leipzig, 1779, in-8° (anonyme).

*magique des chants*, qui n'avait jamais été traduit, sauf les quelques fragments donnés par Mallet. — Quatre autres appartiennent aux légendes héroïques des Sagas : *Hervor et Angantyr*, déjà vu à propos de Percy ; Herder l'a trouvé dans Hickes, mais peut-être les *Cinq pièces runiques* de Percy avaient-elles attiré son attention sur ce poème ; le *Chant de mort de Hakon*, tiré de Bartholinus, également dans Percy ; *Le jeune homme dédaigné* ou Chant de Harald le Vaillant, tiré de Bartholinus, déjà dans Mallet et dans Percy ; *Les Déesses de la Mort*, tiré de Bartholinus ; même sujet que *The Fatal Sisters* de Gray. — Trois enfin appartiennent aux *Kæmpeviser* et ont été empruntées par Herder à Bartholinus : deux peu importantes, *La Grêle* et *Chant de guerre, le matin* ; une plus intéressante, le *Chant d'Asbiörn Prude fait prisonnier*, qui faisait l'admiration de Thomas Warton. On voit que Herder a emprunté trois pièces à Resenius, une à Hickes, six à Bartholinus ; nous avons déjà rencontré la plupart de ces poèmes traduits par d'autres écrivains. On peut s'étonner que Herder n'ait emprunté à Wormius ni le Chant de Regner ni la *Rançon d'Egill* : peut-être les a-t-il jugés d'un caractère trop personnel pour illustrer sa théorie de la poésie primitive. Il a joint à ces dix textes anciens quatre morceaux danois plus modernes, parmi lesquels *Erlkönigs Tochter*, qui a inspiré l'*Erlkönig* de Goethe.

Populaires ou non, ces poèmes étaient traduits en allemand, presque tous pour la première fois, en vers souples et habiles, et jouissaient, grâce au succès des *Volkslieder*, d'une ample diffusion. Il est curieux de lire les plus intéressants d'entre eux, non dans les strophes régulières du texte définitif, mais dans la traduction littérale du premier jet. Voici une strophe de la *Völuspa* sur la création du monde :

Die Sonn' aus Mittag
warf ab zur Rechten
den Mond durchs himmlischen
Rosses Thor.

Noch wusste Sonne
nicht ihren Saal !
Die Sterne noch wussten
nicht ihre Statt.
Der Mond noch wusste
seine Krafte nicht.

D'ailleurs ces poèmes, isolés ainsi, présentés sans autre commentaire que quelques brèves notes de mythologie, tous mis sur le même plan sans distinction d'époque ni de caractère, offraient un aspect assez bizarre, et la lecture n'en était pas toujours facile. Ils revêtaient surtout une forme nettement lyrique. On sait que Herder était persuadé que toute poésie *primitive* ou *naturelle* est lyrique ; on se rappelle avec quelle ardeur intraitable il défendait, il propageait cette idée, au point de méconnaître ce qui est l'évidence même, que les éléments narratifs ou épiques prédominent au contraire dans toute poésie ancienne et populaire, au moins chez les Indo-Européens. Féru de son système, voyant du lyrisme partout, Herder est à l'aise avec des poèmes comme la plupart de ceux-là. Ses traductions sont d'ailleurs très complètes et fidèles au latin : elles essaient de reproduire ce texte si concis sans trop l'allonger ; au texte original entrevu par Herder elles doivent la souplesse du mètre et l'allitération.

V

## SCALDES ET BARDES EN ALLEMAGNE

On ne se contente pas de traduire et d'imiter en vers les anciens scaldes islandais ; on veut rivaliser avec eux, et doter la littérature moderne de poèmes qui empruntent aux légendes du Nord leur mythologie, leur cadre et leurs personnages. Comme, entre 1760 et 1780, on est partout à l'affût de ce qui pourrait renouveler, rafraîchir la poésie classique épuisée ; comme l'on croit que seules des sources extérieures auront cette magique vertu, on cherche dans le Nord scandinave, comme dans Ossian, comme dans le moyen âge et le genre troubadour, comme on cherchera plus tard dans l'Orient, des sujets inédits et des couleurs nouvelles. Ce genre, créé par Gerstenberg, est capté presque aussitôt en Allemagne par le bardisme et la teutomanie ; il a des floraisons inattendues dans les deux littératures scandinaves ; il se développe librement en Angleterre, mais ne sera cultivé en France qu'au début du XIX^e^ siècle, dans la période intermédiaire qui précède immédiatement le triomphe du Romantisme. Je commence par étudier sa forme particulièrement germanique, la plus ancienne.

Gerstenberg, né dans le Holstein, sujet danois de langue allemande, se trouvait dans de bonnes conditions pour servir d'intermédiaire. Nous l'avons vu débuter dans les lettres par une ode de jeunesse composée à Altona sous l'influence de Schütze. Dès 1759 il se met au courant des antiquités scandinaves : il est le premier Allemand qui ait embrassé l'ensem-

ble de la mythologie du Nord. Il donne en 1766 son *Chant d'un Scalde* et publie ses *Lettres sur les curiosités de la Littérature*, appelées souvent *Lettres de Slesvig*, en 1766-1767, avec une suite en 1770. Il devient le scalde attitré, attire en cette qualité les regards des jeunes, qui l'admirent avec enthousiasme, particulièrement dans le *Hainbund* de Göttingen : ces jeunes prosélytes d'une foi nouvelle forment ensemble, en 1777, le projet d'aller, pour trouver une vie digne des anciens héros du Nord, s'établir... à Tahiti.

Le *Chant d'un Scalde* (1) est, comme le titre l'indique un peu bizarrement, un *prosopopoème* ou poème-évocation. Il a trois cent cinquante-cinq vers répartis en cinq chants de mètres divers. — I. Le scalde Thorlaug se réveille aux sons d'une harmonie et évoque la mythologie scandinave. — II. Il rappelle l'amitié qui l'unissait à Halvard, dont il pleure la mort. Dans leur jeunesse, ils ont assisté ensemble au bain de la déesse Blakullur et, enthousiasmés à ce spectacle, ils se sont promis une amitié éternelle et ont juré de ne pas se survivre l'un à l'autre. — III. Provoqué par un scalde inconnu, Thorlaug a lutté contre lui en combat singulier. En tuant son ennemi, il est tombé ; Halvard, qui juste à ce moment revenait de voyage, l'a cru mort, et, n'oubliant pas son serment, s'est tué sans plus ample informé. — IV. Tableau du lieu où le scalde s'est réveillé, et qui est le domaine de Sandholm, appartenant à Cramer, ami de Gerstenberg, à qui le poème est dédié. Le scalde remarque que le Danemark a beaucoup gagné du point de vue de l'agriculture, depuis le siècle où il vivait. — V. Il retrace le Crépuscule des Dieux, et constate qu'un autre Dieu a remplacé les divinités païennes.

Le *Chant d'un Scalde* est absolument bourré de mythologie scandinave, surtout dans les premiers chants. Je relève dans les cinquante premiers vers, qui sont assez courts, dix-

(1) *Gedicht eines Skalden*, Copenhague, Odense et Leipzig, 1766, in-4°. Réimprimé depuis sous le titre : *Der Skalde, Prosopopoema Thorlaugur Himintung des Skalden.*

neuf noms mythologiques, presque tous complètement inconnus du lecteur non érudit à l'époque où écrivait Gerstenberg, et dont plusieurs, Fansal, Valaskialf, Hlidskialf, Endil, restent peu connus même à la nôtre. L'auteur ne prétendait pas créer un genre nouveau : il avait choisi un cadre qui lui permît d'utiliser ses connaissances. « Je n'ai jamais eu, écrivait-il à Gleim le 28 décembre 1767, l'intention de surprendre le monde par une nouvelle espèce de poésie, ni de me donner pour un guide qui le mène par des sentiers inconnus. » On trouve d'ailleurs dans son poème les éléments les plus divers. C'est un hymne de respect et de reconnaissance pour le roi de Danemark Frédéric V, le même à qui Mallet avait dédié son ouvrage ; Frédéric V qui devient pour la circonstance *Alfadur*, le Père universel. C'est la description du beau domaine de Cramer à Sandholm, avec des accents dus sans doute à la *Nouvelle Héloïse*. C'est, vers la fin, le beau thème qui inspirera *Les Dieux de la Grèce* de Schiller et plusieurs poèmes de Leconte de Lisle : la chute d'une religion remplacée par une autre ; mais ici ce thème est traité sans force et sans génie. C'est, dans le genre galant et quelque peu sensuel, une scène de bain complaisamment développée « dans un goût rococo, dit M. Blanck, en contraste absolu avec les éléments vieux-norrois du poème ». On trouvait dans Thomson, dans Gessner, des scènes de bain d'un charme délicatement voluptueux ; Gerstenberg suit ces modèles. C'est enfin une glorification de l'amitié, à la vie et à la mort, telle qu'on en faisait une religion dans le groupe des jeunes enthousiastes du *Göttinger Bund*. Je laisse d'ailleurs aux psychologues le soin d'expliquer comment l'agréable spectacle d'une jeune déesse qui se baigne dans une rivière peut inspirer à deux amis la noble résolution de ne pas mourir l'un sans l'autre.

M. Pfau a étudié les sources de Gerstenberg. Il tient son érudition de Wormius, de Resenius et de Bartholinus. Il connaît Mallet, mais le goûte peu : il y a là-dessous des riva-

lités ou des jalousies de groupe à groupe dans la capitale danoise. Le succès du *Scalde* fut grand. Le froid Nicolaï l'appelait dans son journal une œuvre originale, comme il n'en paraît que rarement. Herder appelait l'auteur « notre scalde divin » et le félicitait d'avoir versé dans son œuvre, à pleins bords, « les harmonies du Nord ». Le jeune Goethe écrit à Frédérique Oeser, le 13 février 1769, qu'il lirait volontiers le poème, mais le vocabulaire mythologique lui fait peur. Il reconnaît à l'auteur « un grand génie », mais « la grâce et le pathétique élevé sont hétérogènes, et personne ne peut les unir de manière qu'ils deviennent la matière d'un art vraiment noble ». Bertòla, dans son *Idea della poesia alemanna* (1779), dit que « les admirateurs d'Ossian goûtent extrêmement ce poème ; d'autres souffrent difficilement de voir cet auteur sur le bord du précipice ; d'autres disent l'y voir déjà tomber ». A la vérité, le scalde Thorlaug n'offre qu'une image faible et vague du Barde qui hante à cette époque, dans toute l'Europe, les imaginations des préromantiques. Son réveil après un sommeil de plusieurs siècles offre un thème parfois repris.

Des *Lettres sur les curiosités de la Littérature*, trois sont consacrées à l'ancienne littérature scandinave : les lettres 8, 11 et 21. Gerstenberg y donne des traductions en prose de cinq morceaux, quatre empruntés aux *Kœmpeviser* de Vedel réédités par Syv en 1695, un, la *Rançon d'Egill*, emprunté à Wormius. Ces traductions sont considérées comme beaucoup plus exactes que la plupart de leurs contemporaines.

Ses idées sur cette ancienne poésie, qu'il connaît assez bien, sont intéressantes. D'abord, il n'est pas ossianiste : il ne mélange donc pas le monde scandinave avec celui de Macpherson, comme on le fait couramment autour de lui et comme le feront surtout les *bardes* allemands. Ensuite, il ne confond pas, comme Mallet, les Germains et les Celtes ; par contre, il identifie à l'excès les anciens Allemands avec les anciens Scandinaves. Il combat vivement un passage du

*Journal Encyclopédique* de 1758, passage curieux en ce qu'il semble annoncer les théories de Mme de Staël et de Bonstetten : « Sous un ciel sombre et nébuleux, l'âme ne trouve rien d'assez agréable pour la faire sortir d'elle-même... Les poètes célèbres du Nord sont une exception à la loi générale établie par la Nature, suivant laquelle le brillant de l'esprit est l'apanage des peuples qui vivent sous un ciel doux, et la solidité d'esprit celui des peuples qui sont placés sous un climat glacé. » Une animosité profonde le dresse contre tout ce qui est welche, et par là il prélude à la teutomanie. Cependant, sujet et officier danois, il ne ressent ni le patriotisme prussien des sujets de Frédéric II, ni le patriotisme allemand en général.

Différent de Mallet à plusieurs égards, Gerstenberg croit comme lui et d'autres que la chevalerie, les enchanteurs, etc., du moyen âge occidental viennent des anciens Scandinaves. Cette idée résulte d'une confusion. Comme ses contemporains, il traduit côte à côte des poèmes de l'Edda, des Sagas héroïques et des *Kœmpeviser* de date plus récente. Il trouve les superstitions et les mœurs du moyen âge... dans des textes du moyen âge, tout simplement. Comme Mallet, il croit que la religion pure du Père Universel a été remplacée plus tard par le polythéisme. Mais, à l'opposé de Mallet, il se rattache aux idées de Rousseau. Il trouve dans le Nord l'homme libre, naturel et sain ; il y vérifie la doctrine de Rousseau, « Rousseau qui nous a rendu le service de nous apprendre à voir l'humanité avec d'autres yeux que nos pédants d'école et nos messieurs à la mode ». Si ces mœurs étaient barbares, celles des héros d'Homère ne l'étaient-elles pas quelquefois ?

Gerstenberg avait été, de l'aveu même de Klopstock dans une lettre que celui-ci lui écrivait le 14 novembre 1771, le premier à donner une composition originale empruntée au monde poétique du Nord. Il eut aussitôt des continuateurs ou des concurrents, dont les principaux sont Klopstock, Kretschmann et Denis ; mais dans ces trois poètes, et sur-

tout les deux derniers, la dose de scandinavisme que contenait le poème de Gerstenberg s'atténue au point de devenir parfois insaisissable. Klopstock est naturellement le plus important : la renommée, le respect, l'enthousiasme même qui entouraient comme d'une auréole l'auteur du *Messie* devaient profiter à la vogue de la poésie scandinave s'il cherchait de ce côté son inspiration. Il l'y chercha sous l'influence de Gerstenberg, et cela dès l'année 1766, date du *Scalde* de Gerstenberg et de la conversion de Klopstock au panthéon germanique. N'oublions pas que depuis 1764 il habitait Copenhague et se trouvait ainsi près de Gerstenberg et à la source des renseignements sur les antiquités du Nord, dont il a d'ailleurs médiocrement profité. M. Muncker dit même qu'il avait connu personnellement Mallet (1). Il puise d'abord toute sa science dans l'*Introduction* de ce dernier, qu'il connaît par la traduction allemande de 1765 ; en 1767 il lit Resenius qui complète ses connaissances. Il était de ceux, si nombreux alors et depuis, qui croyaient renouveler la poésie en renouvelant le vocabulaire poétique, en se meublant un nouveau magasin d'accessoires. Mais, chez lui, les motifs patriotiques l'emportaient encore sur les raisons littéraires. Il emprunte donc à l'Edda comme à Ossian de quoi se constituer un monde germanique presque entièrement artificiel, mais qu'il pût opposer au monde classique gréco-romain, dont il continue d'ailleurs à être très dépendant, littérairement parlant. MM. Tombo, Batka et Blanck ont montré combien l'influence d'Ossian était chez Klopstock antérieure et supérieure à celle de l'Edda.

Consciencieusement, il se met à la tâche, et commence par refaire ses anciennes Odes, qui étaient purement classiques, en remplaçant partout par des divinités scandinaves les dieux grecs ou romains. Rien de plus simple que cette substitution terme pour terme : Jupiter ou Zeus devient Odin ou Wodan,

(1) Franz Muncker, *Fr. G. Klopstock*, Stuttgart, 1888.

Vénus Freya, Apollon Braga, etc. Ajoutez quelques bardes avec leurs harpes, qui viennent en droite ligne de Selma ou de Temora ; placez le tout dans un bois de chênes plein d'une sombre horreur, souvenir de Tacite ou de Lucain, et vous avez un poème vraiment germanique. Ainsi la longue ode *A mes amis*, de 1747, devient *Wingolf* ; c'est le palais céleste où il rassemble ses amis de jeunesse. Il suffit de comparer les deux premières strophes dans le texte de 1747 et dans celui de 1771 pour voir très bien le travail auquel s'est livré le poète et ses résultats. En 1747 on trouvait en huit vers Hébé, le fils de Latone, les dithyrambes, Pindare et Zeus. En 1771, ils sont remplacés par Gna, Iduna, les bardes, Ossian et Uller, le dieu du patinage :

Wie Gna im Fluge, jugendlich ungestüm,
Und stolz, als reichten mir aus Iduna's Gold
Die Götter, sing'ich meine Freunde
Feiernd in kühnerem Bardenliede.

Willst du zu Strophen werden, o Haingesang?
Willst du gesetzlos, Ossians Schwunge gleich,
Gleich Ullers Tanz auf Meerkrystalle,
Frei aus des Dichters Seele schweben?

Les strophes restent alcaïques et horatiennes, malgré tout ; et la seconde édition, peu claire d'ailleurs, marque un bizarre mélange d'éléments divers et quelque embarras ou gaucherie dans l'exécution.

D'autres odes plus récentes étaient composées sous l'influence de Gerstenberg et des nouvelles théories poétiques de Klopstock lui-même. Dans *Notre langue* (1767) figurent deux des Nornes, Wurdi (Urda) et Skulda. Le poète dote la première d'un poignard : il identifie le passé avec la mort. Bragor, dieu de la poésie scandinave, fraternise avec Apollon, et Ossian avec Homère, mais de telle manière que le poète ne cache pas la supériorité qu'il attribue au dieu et au barde du Nord sur leurs rivaux grecs. Cette ode est curieuse comme essai de synthèse, bien gauche encore

et incertaine : le programme de poésie nationale est esquissé vaguement, comme dans *La Colline et le Bois sacré*, où se rencontrent la *telyn*, harpe galloise, et Wodan, dieu germanique, le tout animé d'un brûlant patriotisme. Braga ou Bragor ou Bragur joue dans toutes ces pièces le premier rôle ; même, dans l'ode intitulée *Braga*, Klopstock fait de ce dieu celui du patinage, rôle dans lequel il lui a plus tard substitué un dieu spécial, Tialf. Cette ode, de laquelle l'auteur dit fort étrangement qu'elle ne doit rien à l'Edda, fourmille au contraire d'emprunts au monde scandinave. La forme des noms propres montre, d'après M. Batka, que Klopstock les doit à Gerstenberg : Valholl, Einherion, Mundstringa (une harpe), Mimer, Uller, Tialf. Dans *Le Ruisseau*, Braga tient sa cour près d'un ruisseau qui évidemment remplace le Permesse, et a dans la main une corne, attribut nouveau. Dans *Nos Princes*, il distribue aux poètes des rameaux de chêne — le chêne druidique et germanique remplace le laurier grec. Mais de ces diverses pièces la plus curieuse pour notre sujet est *Skulda*. Cette Norne fait la destinée des poètes. Ils lui sont amenés par l'autre Norne, Werandi, dans le bois sacré, aux pieds du dieu Braga. Les neuf premiers qui passent sont fiers de leur œuvre et persuadés qu'ils se sont acquis l'immortalité : Skulda, de son bâton de chêne, les plonge dans la nuit éternelle. Le dixième s'avance modeste et rêveur : la Norne le fait monter aux cieux et le consacre à l'immortalité. Il y a là, comme dit M. Blanck, un mythe absolument nouveau, dont la création est intéressante à étudier et facile à reconstituer. Klopstock a pris dans Mallet ses personnages. De Braga, dieu des poètes, il fait un Apollon, lui met dans les mains une *telyn* au lieu d'une lyre, et le fait siéger dans un bois de chênes qui sera son Hélicon. — Mais point d'Hélicon sans Muses. Mallet ne parle de rien qui ressemble aux Muses. Il y a bien les Valkyries et les trois Nornes. On peut prendre celles-ci, que la légende représente assises auprès du frêne Yggdrasil, près d'une source. — Mais leur rôle est de

tisser les destinées des hommes. Eh bien ! elles fixeront celles des poètes. — Il y a, je crois, dans l'histoire littéraire peu d'exemples d'une contamination à la fois aussi naïve et aussi ingénieuse. Ce nouveau mythe créé par Klopstock a l'avantage d'exprimer son opinion sur les vrais poètes et la vraie poésie, opinion qu'il n'est pas le seul à professer en Europe à ce moment. Du point de vue de la mythologie scandinave, on peut évidemment regretter de voir le beau mythe des Nornes ainsi capté et rétréci ; car l'homme sera toujours pour l'homme plus intéressant que le poète ; mais c'est peut-être aller trop loin que de dire avec M. Blanck : « En dégradant les déesses du destin jusqu'à en faire une espèce de juges littéraires, il a fait s'évanouir complètement le caractère mystique du mythe, qui est remplacé par une banale allégorie. »

En tout cas, il y avait quelque enfantillage de la part de Klopstock à vouloir à toute force substituer ainsi, rigoureusement et terme pour terme, le nouveau panthéon scandinave à l'ancien panthéon hellénique. Et non seulement les divinités, mais leurs attributs : Braga-Apollon conserve en les transformant sa lyre, son Hippocrène, son Hélicon. Gerstenberg blâmait cette symétrie artificielle, et justement à propos de Braga, dans la vingt et unième lettre *Sur les curiosités de la Littérature* (1767). Klopstock aurait mieux fait de creuser davantage l'étude de la poésie des scaldes ; il se contente de leur emprunter des noms ; il ne cherche même pas à imiter leur versification, alors qu'il est à la recherche d'une métrique nationale ; encore moins s'inspire-t-il de leur coloris.

Quand les odes, anciennes et nouvelles, parurent en volume en 1771, Herder et Merck firent des articles qui saluaient avec enthousiasme l'introduction de la mythologie scandinave dans la poésie allemande. Tous deux à cette époque exerçaient une grande influence sur le jeune Goethe ; mais celui-ci paraît avoir été aussi rebelle à ce genre nouveau traité par Klop-

stock que traité par Gerstenberg quelques années auparavant.

A la même époque et sous les mêmes influences, Klopstock se met à écrire sa trilogie germanique composée de trois *bardits* ou drames en prose avec chœurs de bardes en vers, *La Bataille d'Hermann*, *Hermann et les Princes*, *La Mort d'Hermann*. Le sujet, traité jadis par Lohenstein dans le roman pseudo-historique où il célébrait *Le Magnanime Capitaine Arminius ou Hermann et sa très illustre Thusnelda* (1689-1690), était dans l'air au milieu du XVIII[e] siècle : J.-E. Schlegel lui avait consacré un drame dès 1743 ; l'épopée de Schönaich avait paru en 1750 ; Wieland, nous l'avons vu, s'était essayé sur le même thème en 1751, et c'est probablement son exemple qui a inspiré Klopstock. Ce dernier n'écrivit pourtant la première de ses pièces qu'en 1766-1767, sous l'influence de Gerstenberg, au moins pour ce qui concerne l'élément mythologique ; car pour l'ensemble il doit surtout son inspiration au *Caractacus* de Mason (1759), comme l'ont montré MM. Walz (1) et Blanck. Mason avait, le premier en Europe, lancé la tragédie « barbare » avec chœurs. *La Bataille d'Hermann* se passe en Germanie, ayant pour sujet la défaite de Varus en l'an 9 de l'ère chrétienne ; et l'auteur a voulu y introduire des croyances religieuses qui fussent celles des anciens Germains. Il les a prises où il a pu. Dès la première scène, Wodan est invoqué ; c'est la forme du mot Odin qui va désormais être employée en Allemagne, parce que, d'après Paul Diacre, les Saxons et les Longobards adoraient ce dieu sous ce nom. Une note de l'auteur à cet endroit explique que c'était le dieu suprême de « nos ancêtres, les Scythes ». Un peu plus loin, les Bardes chantent un hymne à Wodan, morceau qui ne se distingue par aucune couleur scandinave. Mais, sans doute à dessein, l'auteur s'en tient là dans ses emprunts à la mythologie du Nord, et introduit d'autres noms qui sont censés plus spécifiquement alle-

(1) J.-A. Walz, dans *Modern Language Notes*, février 1906.

mands, étant empruntés à Tacite : Thuisko, Mana. D'ailleurs le chœur des Bardes parle aussi de Jupiter, de Rhadamanthe, de Minos, d'Alecto et du Cocyte. Klopstock est très superficiellement instruit des dieux et des légendes du Nord : il se sert de Mallet, peut-être exceptionnellement de Wormius ou de Resenius. Après 1771, Klopstock ne se sert plus guère de la mythologie scandinave. On n'en trouve de traces que dans cinq odes de 1771 à 1796, au cours d'une production assez considérable. Il n'avait pas réussi à infuser directement un sang nouveau à la poésie allemande ; mais l'esprit national dont il avait animé son œuvre devait avoir une action assez durable.

Exactement en même temps que Klopstock, Kretschmann se faisait le principal initiateur du mouvement bardique en Allemagne par son *Chant du Barde Rhingulph après la défaite de Varus*, écrit en 1768, sorte de monologue lyrique en cinq chants et un prologue, comprenant en tout 1379 vers. Lui aussi assaisonne son poème germanique de rares noms scandinaves : Freya, Thor ; il y joint, lui aussi, Mana, Thuisko ; et tout cela compose une mythologie vaille que vaille. On sait que Gerstenberg, Klopstock et Kretschmann recevaient de leurs sectateurs enthousiastes les noms de soi-disant bardes, et s'appelaient respectivement Thorlaug, Werdomar et Rhingulph ; le premier seul est scandinave, et emprunté au *Scalde* de Gerstenberg. Claudius, qui ne fait pas partie des Bardes proprement dits, invoque en 1774 Braga comme dieu de la nouvelle poésie de la libre Germanie.

Quant au Bavarois Denis, devenu jésuite autrichien et qui se déguisait sous le nom de Sined le Barde, ce traducteur enthousiaste d'Ossian, qui dans ses poèmes habillait toute l'histoire contemporaine d'un costume bardique, n'emploie, il est vrai, qu'un très petit nombre de noms toujours les mêmes, soi-disant germaniques. Mais il est documenté d'une manière remarquable sur les antiquités du Nord : sa bibliographie est extrêmement complète. En effet, son zèle teuto-

nique l'a poussé à s'informer des antiquités scandinaves, faute d'antiquités proprement allemandes ; quoique, dit-il, « né sur les bords du Danube », il soit bien loin du pays des scaldes et de leurs héros. Dans l'édition de 1772 de ses œuvres, complétée et développée sur plus d'un point dans la belle édition de 1784, on trouve la *Dissertation* de Blair sur Ossian traduite presque entièrement et enrichie de notes où Denis donne des détails sur la poésie islandaise, empruntés à Wormius, Hickes et à beaucoup d'autres moins connus. Thorkelin lui a offert son édition du *Vafthrudnismal* (1779) et il est un des premiers qui cite ce poème peu connu jusqu'alors. Mais surtout sa *Dissertation sur l'ancienne poésie nationale* montre que Denis connaît les études parues sur ce sujet jusqu'à lui, et peut en discuter les idées : il fait cas, à très juste titre, des vues de Toland, qui en effet a parlé des Druides et des bardes avec plus de bon sens que la plupart des écrivains de son temps. Denis cite quelques textes moins rebattus que ceux que le XVIII^e^ siècle répétait constamment, et même peu connus, comme le *Hyndluliod* d'après Torfæus. S'il parle de la métrique des scaldes, il entre dans beaucoup de détails et explique l'allitération avec des exemples. Cette dissertation est suivie d'une série de sept traductions en vers ; elles sont généralement en stances, et chacune est précédée d'un court prologue de la façon de Denis, où un Barde est censé présenter ou introduire le morceau. Ce sont : la *Vôluspa (Die Lehren der Vola) ; Hagbard et Signa*, d'après Saxo ; le *Vegtamskvida (Odins Höllenfahrt)* et le *Chant de mort d'Asbiörn Prude*, d'après Bartholinus ; le *Hakonarmal (Hakos Leichengesang)*, d'après Snorro (Peringskjöld) ; *Regner et Kraka*, épisode de la vie de Regner Lodbrog, d'après Stephanius dans ses notes sur Saxo ; enfin *La Rançon d'Egill*, d'après Wormius.

Mais Denis, nous l'avons vu, ne s'inspire guère de toutes ses connaissances en littérature scandinave quand il fait œuvre personnelle en qualité de barde Sined. Aussi a-t-on pu

remarquer (1) que les Bardes allemands de la seconde moitié du siècle déployaient une connaissance très insuffisante de la mythologie du Nord. Braga, leur Apollon, est le dieu qu'ils connaissent le mieux. Quand Dusch, dans sa *Ramleriade* (1773), emploie les mots *Wurdi*, *Bragur*, *Tyr*, il les explique en note par *les Parques*, *Apollon*, *Mars*. La mythologie scandinave n'entre qu'en faibles proportions dans leur poétique, qui doit davantage à Tacite, à César et surtout à Ossian. Cependant elle en était un élément indispensable : réduits à Tacite et César, ils n'avaient à leur disposition que quelques noms mythologiques décharnés et sans couleur. C'est la révélation scandinave qui leur fournit Odin, le Dieu suprême, Thor, l'arbitre des tempêtes, Freya, la déesse de l'amour, le Valhalla, les Valkyries, les Nornes, bref, tous les éléments vraiment poétiques. Leur entreprise, qui a bientôt succombé sous le ridicule ou péri dans l'indifférence, mais qui a eu pour le développement de la littérature allemande une importance incontestable, reposait sur une série d'équivoques et aboutissait à une série de partis-pris.

D'abord, ils confondaient, comme Mallet et tant d'autres, Celtes, Germains et Scandinaves : ils pouvaient donc librement attribuer aux uns les croyances et les mœurs des autres. En conséquence, rencontrant chez les Gaulois et les Celtes de la Grande-Bretagne des *bardes* importants et considérés, ils les transportaient en Germanie ; puis, lisant dans Tacite que les guerriers germains faisaient entendre un *cri de guerre* appelé *baritus* ou *barditus*, ils adoptaient cette dernière forme et en faisaient un *chant de guerre* (ce qui est tout différent) composé et chanté par les *bardes*. Passant de là en Scandinavie, ils attribuaient aux bardes germains de leur invention ce qu'ils y apprenaient des scaldes, de leurs talents et de leur renom-

(1) E. Ehrmann, *Die Bardische Lyrik im 18. Jahrhundert*. Diss. Halle, 1892, p. 75-78. Le chapitre qui traite de cette question dans Fritz Strich, *Die Mythologie in der deutschen Literatur, von Klopstock bis Wagner*, Halle, 1910, 2 vol., est insuffisant et peu précis.

mée. « Les scaldes, dit Lessing en 1757 dans sa *Préface* aux *Chants d'un grenadier prussien* de Gleim, étaient les frères des bardes : ce qui est vrai des uns *doit* aussi avoir été vrai des autres. » Comme religion, n'en trouvant pas de bien nette ni de bien complète pour la Germanie, ils lui faisaient cadeau du système entier de la mythologie de l'Edda. Voilà pour le bardisme. — Cette Germanie presque entièrement artificielle est douée de toutes les vertus. On lui prête celles que les scaldes du Nord attribuent à leurs héros, celles que Tacite accorde si généreusement aux Germains pour faire la satire des vices de Rome, et celles dont Macpherson dote uniformément presque tous les héros de son Ossian. Là régnaient le courage, la loyauté, la sobriété, la chasteté, la probité, et surtout une noble franchise : toutes les qualités que la Germanie oppose fièrement aux vices des Romains corrompus, et que les Allemands modernes, qui se flattent d'en avoir hérité, opposeront aux vices des peuples latins du midi et de l'ouest de l'Europe. Par elles, Hermann triompha des légions de Varus, et par elles, les grenadiers de Frédéric II triompheront de tous leurs ennemis, surtout du Français envié et partant détesté. Aussi l'Allemand moderne doit-il avoir constamment à la bouche le nom des anciens Germains, se sentir fils non indigne de Teut ou de Thuisko, et prôner ses propres vertus avec celles de ses ancêtres. Voilà pour la teutomanie. — Mais un autre enseignement se dégage de l'ancienne poésie scandinave, une plus large conception se fait jour. Ces vertus ne sont pas particulières aux aïeux des Allemands ; elles étaient celles de tous les habitants du Nord de l'Europe, Celtes de Grande-Bretagne, Anglo-Saxons, Scandinaves. Tous ces peuples se distinguaient de ceux du Midi par le sentiment de la fidélité et de l'honneur, par la souveraineté de la conscience, par le profond sérieux qu'ils apportaient à leur conception de la vie (1). Montesquieu a le pre-

(1) Un des premiers textes en Europe, e crois, où se montre nettement cette

mier érigé en principe cette supériorité morale du Nord, d'où sans doute son succès et son crédit auprès des lecteurs scandinaves, comme M. Blanck le montre au début de son livre. De cette supériorité Montesquieu n'hésite pas à construire une théorie scientifique. Elle a pour lui en effet des causes physiologiques très simples : il croit pouvoir la fonder, en naturaliste amateur qu'il est quelquefois, sur des observations et des expériences. Il prend une langue de mouton ; il en fait geler la moitié ; dans cette moitié, les mamelons diminuent, les pyramides ou houpettes nerveuses s'enfoncent dans leur gaîne. De même, dans les pays froids, et pour les mêmes raisons, les sensations sont moins vives ; il y a moins de sensibilité pour le plaisir, pour la douleur, pour l'amour ; en conséquence, « vous trouverez dans les climats du Nord des peuples qui ont peu de vices, assez de vertus, beaucoup de sincérité et de franchise » (1). Cette supériorité du Nord, partielle chez Montesquieu, et qui a pour lui des causes physiologiques, deviendra presque complète chez ceux qui le suivront, et aura pour eux des conséquences historiques, religieuses et littéraires. En poésie, en politique, en morale, c'est du Nord que viendra toute lumière. Voilà pour la septentriomanie.

De ces trois tendances, la première n'a été qu'une mode littéraire qui a affecté pendant quelques années la poésie allemande ; la seconde a sévi depuis le milieu du XVIII[e] siècle sous des influences littéraires et politiques, puis a subi une recrudescence à la fin des guerres de Napoléon et après sa chute ; elle n'a pas épuisé ses effets ; la troisième a été partagée, en dehors de l'Allemagne, par de grands esprits qui,

attitude, se trouve dans l'ouvrage du Suédois Erik Björner indiqué plus haut : *Inledning til de Yfwerborna Göters gamla Häfder*, etc. Stockholm, 1728 (p. 97). Björner en veut particulièrement aux Grecs, qu'il traite de menteurs ; il accumule un nombre incroyable de textes qui justifient ou développent le *Graecia mendax* du poète. Fort de cette effrayante énumération, il oppose à la fourberie méditerranéenne la *franchise du Nord*.

(1) *L'Esprit des Lois*, livre XIV, chapitre II.

avant, pendant et après le romantisme, ont prêché l'évangile du Nord, d'on ne sait quel Nord inconsistant et divers, et de sa supériorité sur un Midi également mal défini. De Mme de Staël à Taine, plusieurs ont été septentriomanes sans se douter que l'Edda et les Sagas, qu'ils connaissaient mal, formaient la racine éloignée, mais certaine, de leurs préférences et de leur doctrine.

## VI

## POÈMES, ROMANS ET DRAMES SCANDINAVES

Dévié de son caractère propre, dès son apparition, par le bardisme allemand, le poème d'inspiration scandinave prenait ailleurs des formes diverses et inattendues. Dès 1760, le zoologiste danois Otto Frederik Müller donnait une *Pastorale* anonyme en prose, dont le cadre est danois et les personnages empruntés aux légendes scandinaves. La déesse Hertha sert d'arbitre à deux bergers, Harald et Eyvind, qui se disputent le prix du chant. Le poème tourne en apothéose de Frédéric V, roi de Danemark, célébré sous le nom de *Frode le dieu de la paix*. A un moment, le berger Eyvind, qui ne porte pas pour rien le nom d'un scalde célèbre, cite ou résume la *Vôluspa* et raconte le Crépuscule des Dieux. Pour M. Blanck, l'idylle de Müller est l'origine du *Scalde* de Gerstenberg, qui habille comme lui son loyalisme de fidèle sujet danois de couleurs empruntées à la Scandinavie païenne. Ce qui est plus intéressant encore pour l'histoire de la littérature européenne, c'est de voir l'influence évidente de Gessner s'exercer ici à travers le déguisement scandinave (1). Les bergers de Müller sont très gessnériens : M. Blanck les rapproche de ceux de *Lycas et Milon*, du premier recueil des *Idylles* de Gessner. Il y a là une curieuse rencontre d'in-

(1) Voir sur cette question Paul Van Tieghem, *Les idylles de Gessner et le rêve pastoral dans le préromantisme européen (Revue de Littérature comparée*, 1924, nos 1 et 2).

fluences, que l'on retrouve aussi dans les *Idylles* de l'historien Suhm, autre Danois qui a suivi sur ce point l'exemple de Müller. Ces idylles très gessnériennes sont parfois scandinaves en ce sens que les noms y sont tirés des vieilles légendes danoises, rien de plus, quoique l'auteur dise : « Dans celles qui ont des personnages du Nord, la rudesse de nos ancêtres m'a invité à écrire d'une manière plus énergique. »

Le même Suhm inaugure à partir de 1772 un genre inédit, la nouvelle de sujet scandinave. Son premier ouvrage en ce genre, *Sigrid, ou l'amour récompense de la vaillance*, eut un grand succès. Le sujet en était emprunté à Saxo. Il n'avait aucune couleur locale authentique : c'était un conte moral dans le genre de Marmontel. Rien de barbare dans ces mœurs ni dans ces personnages, qui sont vertueux et sentimentaux. Cinq autres contes suivirent, de 1774 à 1783, qui n'offrent pas plus de nouveauté.

Cette forme de roman scandinave était la seule sous laquelle les légendes de ces pays lointains arrivaient jusqu'à la France. Par les soins du comte de Tressan, la *Bibliothèque Universelle des Romans* donnait à trois reprises d'importants morceaux tirés des Sagas. En février 1777, c'est l'*Histoire d'Odin*, d'après Saxo, en trente-trois pages, précédée d'un avertissement où l'on présente les Sagas comme les romans de ces peuples barbares, et suivie du *Havamaal (Haramaal*, par faute de lecture ou d'impression) ou *Discours Sublime*, donné comme instructif et vraiment sublime ; il détonnait d'ailleurs dans la collection ; on aurait aussi bien pu y faire figurer les Quatrains de Pibrac. En avril 1777, c'est pendant quarante pages une série de morceaux assez gauchement raccordés. D'abord un avertissement indique les sources où puise le traducteur et explique ce que sont les Sagas « ces ouvrages si peu connus en France, mais si intéressants par le génie de leurs auteurs, leur caractère de naïveté et de noblesse, et la peinture des mœurs antiques que l'on y trouve ». Puis il est question, d'après Mallet, des mœurs et de l'héroïsme

des guerriers scandinaves, avec exemples à l'appui. Ici se place l'histoire des amours de Regner Lodbrog et d'Aslauga, d'après la *Regnara Saga* — et d'après Saxo. A ce propos, on nous donne « en prose soutenue » le fameux Chant de mort, réduit à sept strophes qui en condensent chacune plusieurs du texte. Tressan (1) se sert ici d'ailleurs d'un autre texte que celui de Wormius suivi par Mallet, car le refrain, bien plus plat, est cette fois : « Regner et ses compagnons ne sont-ils pas des hommes, et ne savent-ils pas faire usage de leurs épées ? » Notons la remarque du traducteur : « Cette ode nous paraîtrait digne d'être traduite en vers par ceux de nos poètes français dont la poésie mâle et vigoureuse est capable d'exprimer noblement les grandes idées. » Cet appel n'a pas été entendu, que je sache. Puis vient le *Chant d'Harald le vaillant*, déjà bien connu. Encore ici le texte suivi devait être distinct de celui de Mallet, car les deux versions françaises diffèrent complètement. Nous arrivons à la *Hervarar Saga*, à laquelle le rédacteur n'a absolument rien compris, avoue-t-il ; ce qu'il en dit n'a en effet qu'un rapport vague avec l'Incantation d'Hervor. Enfin l'*Histoire de Charles et Grym* est résumée d'après Mallet. En juillet 1784, troisième « roman » scandinave d'un caractère bien différent : l'*Histoire de Rigda et de Regner Lodbrog* (quarante pages) est tout simplement inventée par Tressan, qui l'avoue à demi ; l'audace lui est venue avec le temps et le succès. Comme M. Jacoubet l'a vérifié, il n'y a rien de pareil dans Saxo, tout au plus une couleur générale. L'histoire est sanglante et horrible à souhait. Le féroce Hydeltand, qui se désespère en mourant de ne pas être admis dans le Valhalla, prononce un court chant de mort qui commence par : « Nous nous sommes battus à coups d'épée » ; preuve que Tressan connaissait aussi ce texte par Mallet. On remarquera que l'idée de choisir Regner Lodbrog comme héros d'une

(1) J'admets d'après H. Jacoubet, *Le Comte de Tressan et les origines du genre troubadour* Paris, 1923, que Tressan est responsable de la partie scandinave de la *Bibliothèque des Romans*.

histoire inventée prouve la popularité littéraire de ce farouche guerrier.

C'est vers 1780 que paraissent sur divers points de l'Europe de véritables poèmes en vers, d'une certaine étendue, ayant la mythologie et les légendes scandinaves pour sujet ou pour cadre d'une manière unique ou principale. Un sous-genre distinct, que l'on pourrait mettre sous l'invocation de l'Arioste, est représenté presque en même temps par un poème danois et par un poème anglais. Déjà Gerstenberg, en 1767, souhaitait que la mythologie du Nord inspirât un nouvel Arioste (lettre à Nicolai du 5 décembre 1767). A tout le moins, *Stærkodder*, le poème en quinze chants du Norvégien Pram (1785), imite Wieland et plus spécialement son *Oberon*. Comme Wieland, Pram crée un monde fantastique, dont les éléments sont cette fois empruntés à la mythologie et aux légendes du Nord ; comme lui, il use de l'allusion contemporaine, de l'ironie, avec un fond très visible de rationalisme et de bon sens ; comme lui, il veut être l'Arioste du Nord. L'action est menée par les démons ou *trolls*, génies du mal, et par les Valkyries, déesses du bien, qui luttent pour perdre ou sauver le héros. Pram connaît quelques-unes des sources où il pouvait puiser la connaissance des antiquités du Nord ; mais il en use assez à sa fantaisie. Dans le détail, et pour le paysage surtout, il s'inspire d'Ossian. Il en est de même du poème anglais de Richard Hole, *Arthur, ou les Enchantements du Nord*, « poetical Romance » en sept chants (1789). Arthur et Merlin, héros bretons, luttent victorieusement contre Hengist et les envahisseurs scandinaves. Les héros du Nord sont travestis en chevaliers galants ; leurs rudes traits sont adoucis ; il y a, bien entendu, une intrigue amoureuse ; la couleur est empruntée partie à la Scandinavie, partie à Ossian ; l'auteur cite Mallet et met en scène les Nornes ; mais le fond reste classique d'inspiration et de goût.

Le poème sérieux commence avec Jerningham, qui donne en 1784 *Naissance et progrès de la Poésie du Nord*, poème en

deux parties. C'est une des premières tentatives en Europe pour fondre en un seul tout des éléments restés jusque-là isolés et lyriques, et pour en faire un poème, sinon une véritable épopée. Dès les premiers vers, on voit le Génie de la Scandinavie éveillant « un monde poétique nouveau ». Puis vient un résumé de la mythologie scandinave. Le poème, d'ailleurs médiocre, attira l'attention de la critique. Horace Walpole le trouvait bien supérieur aux autres ouvrages du même auteur, ce qui n'est peut-être pas beaucoup dire. Même tentative, et poussée plus à fond, de la part de Joseph Cottle : *Alfred*, poème épique en vingt-quatre livres, paraît en 1800. Alfred repousse les envahisseurs danois commandés par Ivar, fils de Regner Lodbrog : nous sommes en pays de connaissance, et grâce à l'introduction de ces Scandinaves, l'Edda fournira ses couleurs. Ivar invoque au début Odin, se promet les joies du Valhalla, etc., et de longues notes expliquent à ce propos l'essentiel de la mythologie scandinave. Quoique médiocre et ennuyeux, le poème eut du succès. Southey projetait en 1799 un poème fondé sur l'Edda pour faire pendant à son *Thalaba*.

Dans le Nord, cette fin du siècle, décidément rationaliste, n'est guère favorable aux sujets romantiques, barbares et colorés : l'esprit classique règne en Suède sous Gustave III ; et dans la poésie danoise un grand silence se fait de 1780 à 1802, jusqu'à l'apparition d'Oehlenschlæger. On cite cependant l'*Ode au peuple suédois*, de Clewberg-Edelcrantz (1786), qui eut beaucoup de succès en son temps, comme le premier effort sérieux pour employer la mythologie scandinave dans la poésie moderne. M. Blanck, qui l'étudie longuement, montre comment ce poème dérive du *Barde* de Gray, d'Ossian — et de l'*Epître au Peuple* de notre Thomas, laquelle a été très populaire en Suède. Plus ancien en réalité est le poème d'Oxenstjerna, *Skördarne (Les Moissonneurs)*, bien qu'il n'ait été publié qu'en 1796 ; mais il a été écrit sous une première forme en 1772 et 1773. Il avait alors trois chants, et s'intitu-

lait *poème scaldique (Skaldedigt)* ; il contenait moins de détails scandinaves que l'ouvrage définitif en neuf chants. Dans celui-ci règne, avec un vif patriotisme suédois, une certaine intelligence de la poésie du Nord, qui fait pressentir le poème de Tegnér. Malgré le rythme monotone des alexandrins, il y a là du souffle, et plus de poésie que nous n'en avons rencontré jusqu'à présent. Le classique Oxenstjerna, dans ce poème descriptif, sait assez bien évoquer la vie et la carrière du scalde des anciens jours : les dangers qu'il courait aux côtés des chefs de guerre, son mépris de la mort, son amour de la gloire ; comment les héros revivaient dans ses chants, Rolf, Harald, Regner, et tant d'autres. Tout cela a été introduit dans la refonte du poème primitif entre 1787 et 1794 : c'est l'époque où en Suède les éléments mythologiques et légendaires du Nord entrent dans la littérature, en attendant d'y jouer au début du siècle suivant, avec le gothicisme, un rôle éclatant.

Il était naturel que les littératures du Nord eussent cultivé le poème septentrional et plus ou moins scandinave ; mais la France a aussi connu et pratiqué ce genre. A la vérité, la plupart de ces poèmes, *Les Scandinaves* de Chérade-Montbron (1801), le *Balder* de Saint-Geniès (1824), la *Caroléide* de d'Arlincourt (1818) appartiennent au XIX^e^ siècle ; j'ai tenté ailleurs (*Ossian en France*, livre IV, chapitre II) de les analyser et d'étudier la fusion qu'on y constate de l'ossianisme et d'un scandinavisme tiré uniquement de Mallet. Pendant que Tegnér écrivait sa *Frithjofs Saga*, on en était encore chez nous à des productions bâtardes qui ressemblent fort à celles que nous venons de trouver ailleurs de 1780 à 1790. Puis le romantisme a triomphé, et la poésie scandinave chez nous s'est ou tarie ou transformée (1). Mais le précurseur de ce genre coïncide à peu près avec Pram, Hole, Jerningham, Cottle et Oxenstjerna :

(1) Sur la mythologie et les légendes scandinaves en France dans la première moitié du XIX^e^ siècle, on pourra bientôt lire un important travail de M. Thor J. Beck, qui sera publié en Amérique.

c'est Parny, dont le poème « imité de l'ancien scandinave » *Isnel et Asléga* paraissait en fragments dans les *Veillées des Muses* dès 1798. M. Castrén l'a apprécié du point de vue scandinave : je l'ai étudié également ailleurs (*Ossian en France*, livre II, chapitre III). Parny doit, bien entendu, à Mallet toute son érudition mythologique, depuis le scalde Egill jusqu'aux Valkyries et à Hella, « déesse du noir Niflheim ». Il trouve moyen de placer le mot de la fin de Regner Lodbrog, avec un étonnant raccourci, à propos du héros Elvin :

Il fut percé, tomba, rit et mourut.

On a rarement dit tant de choses en un décasyllabe ; et Alfieri pouvait être jaloux. *Isnel et Asléga*, qui doit aussi beaucoup à Ossian, est l'exact correspondant en France des essais signalés tout à l'heure, et le seul effort fait chez nous, avant toute influence de Chateaubriand ou de M^me^ de Staël, pour créer un poème de sujet nettement scandinave orné de la mythologie de l'Edda. Parny n'est pas railleur comme Pram et Hole ; il est sérieux, et même tragique. La couleur scandinave est surtout pour lui une couleur nettement barbare : à la sentimentalité qui vient d'Ossian se mêlent chez lui de rudes accents. A cet égard il tire assez bon parti de Mallet.

Le théâtre ne reste guère en arrière de l'épopée. Le premier en Europe qui composa une tragédie de sujet purement scandinave fut le Danois Ewald avec son *Rolf Krage*, qui parut en 1769, l'année même de la *Bataille d'Hermann* de Klopstock ; et ce synchronisme n'est pas fortuit : Ewald, qui connaissait Klopstock, fut certainement au courant de la transformation des goûts littéraires de celui-ci, et reçut de lui au moins l'impulsion. *Rolf Krage* est un drame en prose, dont le sujet est emprunté à Saxo, et que l'auteur a voulu solidement composer selon les règles classiques. L'unité de temps, celle de lieu y sont respectées, sinon toujours celle d'action. L'auteur proteste, dans sa Préface, de son « affection » de sa « haute

estime» pour «son premier maître, Pierre Corneille». Mais sa prose est sentimentale et se ressent davantage de l'influence de Diderot, en tout cas de Lessing et en général du drame bourgeois, comme aussi de celle d'Ossian, et d'autres : M. Blanck appelle l'ouvrage une carte d'échantillons de toutes les modes littéraires du temps. Ewald abonde d'ailleurs en erreurs matérielles. Il s'est servi, outre Saxo, de Resenius ou de Mallet.

Ewald ne s'en tint pas là. Il esquissa trois pièces du même genre qui restèrent à l'état de fragments, *Frode*, *Helgo* et *Amleth*, toutes trois tirées de Saxo. Mais surtout il donna *La Mort de Balder*, « drame lyrique héroïque » (1773). Balder, dieu de la lumière, aime une mortelle, Nanna. Cet amour, qui en un dieu comme lui est une faute, une dégradation de sa divinité, amène sa mort. Cette conception est le résultat chez Ewald d'une assez habile contamination : à Saxo il prend l'amour de Balder pour une mortelle ; à l'Edda de Snorro il prend la mort du dieu, voulue par les destins ; et il fait de son amour la cause de sa mort. Ainsi compris, c'est un très beau mythe. D'ailleurs l'auteur n'appuie pas sa pièce sur des connaissances bien précises en mythologie scandinave : ce Danois n'a aucune teinture de la langue islandaise ; il en est resté à Resenius et à Mallet, qu'il utilise superficiellement. On lui a reproché de n'avoir pas su résoudre le problème qui se pose nécessairement devant tous les auteurs de poèmes ou de drames mythologiques : sont-ce des dieux, sont-ce des hommes que nous avons devant nous ? et si les uns sont dieux, et les autres sont hommes, comment agissent-ils les uns sur les autres ? On s'en tire généralement en faisant des dieux des hommes comme les autres. — Il règne encore dans Ewald cette sentimentalité fade, commune à toute l'époque, et si opposée à l'esprit de la poésie barbare ; sentimentalité renforcée ici et assombrie par les tristesses et les déceptions que la vie n'avait pas ménagées à Ewald. Et puis, c'est presque un opéra. Il y a là malgré tout une atmosphère mythologique, un ton élevé et poétique, qui font de cette pièce la première

œuvre sans doute où le Nord ait vraiment inspiré un poète. On peut citer surtout les chœurs de Valkyries, très imités des scènes de sorcières dans *Macbeth*. Elles ne sont ici que trois, comme les sorcières ; elles plongent l'épieu fatal qui doit tuer Balder dans un chaudron où les « flammes du Nastrond » viennent varier un peu l'ordinaire recette des brouets de sorcières. *La Mort de Balder* d'Ewald inspira en Allemagne un certain F. M. qui publia dans le *Teutscher Merkur* de 1783 (III, 242) un poème en hexamètres sur le même sujet.

La patriotisme suédois et le rappel, toujours écouté avec intérêt, de l'« époque de grandeur » du siècle précédent trouvaient leur compte à des évocations dramatiques de l'ancienne Scandinavie. Gustave III lui-même, homme de théâtre à ses heures, ne donne dans sa *Frigga* (1783) qu'une parodie comique, où l'Olympe scandinave est employé à la raillerie. Plus important est l'*Odin* de Leopold (1790), tragédie classique à sujet mythologique scandinave. C'est la légende d'Odin, roi des Ases ou Asiatiques, quittant les bords de la Mer Noire et s'établissant en Suède où il est divinisé. Mallet avait adopté cette légende qui se transmettait depuis Snorro Sturleson. Cette tragédie du très classique Leopold et celles qui l'ont suivie jusqu'à la fin du siècle offrent pour notre sujet peu de véritable intérêt. Il n'y a là aucun progrès dans la connaissance sincère du Nord païen, aucun enrichissement véritable du domaine littéraire. Il en est de même des tragédies danoises de Pram, *Lagertha* (1789), *Frode et Fingal* (1790) ; le titre de cette dernière est suggestif par la synthèse qu'il annonce de scandinavisme et d'ossianisme. Comme ailleurs en Europe, la tragédie classique n'est jamais plus vide que lorsqu'elle approche de sa fin.

Exactement en même temps que la Suède et le Danemark essayaient de se constituer un répertoire de tragédies scandinaves, la même tentative était faite en Angleterre. Déjà Mason, avec son *Elfrida* (1752) et son *Caractacus* (1759) qui furent joués en 1772 et 1776, avait voulu ouvrir à la tragédie

un monde nouveau, national et barbare. Frank Sayers donnait en 1790 ses *Esquisses dramatiques de la mythologie du Nord* (1), composées d'abord de trois pièces, *La Descente de Freya*, *Moina* et *Starno*, auxquelles *Oswald* vint s'ajouter en 1792. La plus typique de ces pièces est *La Descente de Freya*, qui fut traduite en allemand au moins à deux reprises : en 1791 dans le *Bragur* de Gräter et en 1793 par Neubech dans le *Teutscher Merkur* (I, 337) en hexamètres cette fois. Elle doit beaucoup à *La Mort de Balder*, d'Ewald, que Taylor de Norwich avait fait lire à Sayers. Les personnages de ce *masque* sont Odin, Thor, Niord, Surtur, Loke, Balder, dieux ; Hela, Freya, Hertha, déesses. Le second acte se passe dans le Valhalla. Dans *Oswald*, un chef goth se donnant la mort emprunte ses dernières paroles au Chant de mort de Regner Lodbrog. Dans *Moina*, les noms sont ossianiques, la scène est en Grande-Bretagne, la mythologie est complètement scandinave, et la forme reste classique, avec des chœurs. Dans *Starno*, l'auteur mieux avisé s'est interdit toute contamination scandinave en ce sujet celtique. Sayers subit fortement l'influence de Klopstock, que lui a fait connaître son intime ami Taylor de Norwich. Il veut doter la poésie anglaise d'un genre nouveau en y introduisant la « religion splendide et sublime de nos ancêtres du Nord » dont il voudrait contribuer à « faire entrer plus librement les images » dans la littérature. Il prétend illustrer par cet exemple les idées des poètes que, nous dit Southey (2), il réunissait volontiers comme formant une sorte d'école grecque dans la littérature anglaise : Gray, Collins, Mason, West, qui avaient tenté de créer une poésie fondée sur les légendes de leurs ancêtres. Ses pièces n'ont pas été jouées, mais elles ont eu un certain succès de lecture, attesté

(1) Frank Sayers, *Dramatic Sketches of Northern Mythology*, Londres, 1790, 8°.

(2) *The Quarterly Review*, t. XXXV, 1827 : article de 46 pages sur les *Collective Works* de Sayers publiées par Taylor de Norwich. Sur la part de Southey jeune à ce mouvement, on lira avec intérêt William Haller, *The early life of Robert Southey* (1774-1803), New-York, 1917.

par les rééditions de 1792, 1803, 1807 et 1823. Walter Scott les goûtait. C'est le premier volume que Southey se soit offert sur ses économies du jeune homme. Si Gräter disait à propos d'une de ces pièces dans son *Bragur* (1792) que « les sujets mythologiques sont les moins propres à la forme dramatique », la *Critical Review* de 1790 se montrait plus sympathique : « La mythologie de la Grèce et de Rome est maintenant usée et insipide... Elle ne peut pas d'ailleurs en elle-même rivaliser avec celle du Nord pour la grandeur sombre et la magnificence sauvage. »

Peu après Sayers, Edmund John Eyre donnait *The Fatal Sisters, a dramatic romance* (1797). D'autres pièces de théâtre, moins purement scandinaves, mêlaient plus étroitement Ossian et le Valhalla que ne l'avait fait Sayers dans *Starno*. Ainsi W. Richardson, dans sa *Vierge de Lochlin* (*Poems and Plays*, 1801), fait voisiner les héros ossianiques avec la mythologie du Nord. Des bardes chantent Frea, Braga, Balder. Le second acte se passe dans le temple d'Odin. La même année, John Thelwell publie *La Fée du Lac*, autre *dramatic romance* en trois actes, dont les personnages humains sont saxons (Rowenna), gallois (le barde Taliessin) ou bretons (Arthur, Tristram, Guinever), et la mythologie toute scandinave (Hela, « reine des régions infernales », Urd, Verdandi, Schulda « sœurs fatales »). Certaines scènes imitent de très près, pour le fond et pour le rythme, les odes runiques de Gray ; on voit des crânes, au lieu de poids, tendre les fils des terribles tissandières.

L'énumération de ces divers poèmes ou drames, qui se placent entre 1760 et 1800, mais qui deviennent plus nombreux vers 1780, suggère quelques réflexions. En premier lieu, le désir est partout visible de créer un monde poétique du Nord, capable d'être opposé avec succès au monde poétique qu'offre l'antiquité gréco-romaine. Celui-ci a fait son temps ; partout on cherche à le remplacer, et c'est un des principaux points du programme préromantique. Pour y arriver,

on prend de tous côtés les matériaux que l'on trouve, sans trop vérifier leur solidité ni s'inquiéter de leur cohésion. Les historiens anciens fournissent quelques détails sur les Germains. A défaut de leurs chants barbares, que Charlemagne avait fait recueillir, nous dit-on, et dont la perte est si vivement déplorée partout à l'époque où nous sommes, la poésie galloise, anglo-saxonne (très peu utilisée parce qu'elle est très mal connue), les morceaux scandinaves donnés par Mallet, offriront des héros, des aventures et une certaine couleur barbare. On tirera le plus ample parti d'Ossian, qui est riche en paysages et en sentiments. Mais la religion est presque absente de ses poèmes : on adoptera celle de l'Edda, qui a dû être, et Mallet l'affirme, celle de tous les habitants du Nord de l'Europe. Les bardes ossianiques ou les scaldes islandais se ressemblant beaucoup, on fera passer aux uns tout ce qu'on sait des autres. Le rapport d'importance entre ces divers éléments varie bien entendu selon que l'on passe d'Angleterre en Allemagne, de là en Suède ou en France : les uns feront plus de place à l'élément anglo-saxon ou gallois, certains germaniseront à toute force leurs données, d'autres, mieux instruits des Sagas, accentueront la couleur scandinave. Selon le genre du poème, ironique ou patriotique, suivant qu'il aura pour modèle l'Arioste et Wieland ou Virgile et le Tasse, on y ajoutera des nains et des enchanteurs, ou l'on y fera entrer Hermann, Alfred, Arthur, Charlemagne et ses preux. Mais partout figurent au premier plan Ossian et la mythologie de l'Edda. Ainsi se fabrique le monde poétique septentrional dont on a besoin pour remplacer le monde poétique d'Homère et de Virgile. *Nihil invidet Arctos Olympo :* c'est l'épigraphe du *Balder* de Saint-Geniès.

Un autre fait qui se dégage clairement de cet examen, c'est l'importance croissante de l'épopée à mesure qu'on avance vers la fin du siècle. Pour ces écrivains, qui ont tous reçu l'empreinte classique, et pour leur public, l'épopée reste le premier des genres littéraires, le seul à vrai dire qui puisse

fixer un monde héroïque dans la mémoire des hommes, et illustrer du même coup le poète et la nation qui l'a produit. Les *Fragments erses* de 1760 n'avaient pas suffi à contenter les protecteurs de Macpherson : le docteur Blair réclamait une épopée écossaise, *our epic* ; on lui en fournit deux, *Fingal* et *Temora*. De même on passe en Europe vers 1780 de la période des *odes runiques* à la période épique ; à défaut d'épopées qu'on ne trouve pas dans Resenius ni dans Mallet, on essaiera de consacrer des poèmes aux mythes et aux légendes nouvellement révélés. Gräter dit formellement, en 1791 et 1792, dans sa revue *Bragur*, combien l'épopée scandinave lui paraît désirable. Il regrette que la poésie du Nord ne soit pas arrivée à donner une *Iliade* ou une *Odyssée*, un *Fingal* ou un *Temora* ; la faute en est, dit-il, à l'introduction du papisme qui a arrêté le travail des scaldes. Quel beau poème on aurait fait avec la mythologie de l'Edda ! Bien des trésors restent encore inconnus ou inutilisés dans les légendes du Nord. Gräter, esprit pratique, estime que l'ère des discussions vaines est close ; l'on a assez « radoté pour et contre » ; il faudrait maintenant passer aux œuvres. Ce témoignage d'un écrivain qui avait fait sa spécialité de la poésie du Nord, joint à d'autres exactement contemporains, fait bien voir quelle était aux environs de 1790 l'attitude de beaucoup d'hommes de lettres en Europe à l'égard du parti que la poésie pouvait tirer des traditions scandinaves. Les poèmes que réclamait Gräter sont venus, mais plus tard ; ils s'appellent la *Frithjofs Saga* de Tegnér, le *Balder dead* de Matthew Arnold, le *Sigurd the Volsung* de William Morris, etc...

Enfin l'on est forcé de constater que tragédies, odes ou épopées restent extrêmement classiques de ton et de style, aussi bien en Suède et en Danemark qu'ailleurs. La matière seule a changé, l'art est resté le même. Comme Ossian et Gessner, les légendes scandinaves ont offert à des classiques renforcés ou à des préromantiques timides des sujets tout neufs, rarement des sentiments, des couleurs, des accents nouveaux.

## VII

## LA DIFFUSION A LA FIN DU SIÈCLE

Nous voilà arrivés à la fin du siècle, au moment où sous l'impulsion diverse et concordante des *Ballades lyriques* de Wordsworth et Coleridge, des poèmes de W. Scott, des premiers romantiques allemands, d'Oehlenschlæger, de Chateaubriand et de Mme de Staël, des phosphoristes et des gothicistes suédois, la littérature européenne va entrer nettement dans des voies nouvelles. La connaissance des antiquités du Nord reste stationnaire dans quelques-uns des pays que nous avons considérés ; dans d'autres, elle fait des progrès, provoqués par la publication de l'Edda dans l'édition dite arno-magnéenne, c'est-à-dire publiée aux frais de la fondation Arne Magnusson, dont le premier volume parut en 1787 ; il contenait l'Edda mythologique, à l'exception de ce que Resenius avait publié. Ce premier volume offrait un travail encore imparfait, mais très utile par les poèmes qu'il révélait à l'Europe en en donnant pour la première fois la traduction latine. C'est d'après ce latin que la nouvelle génération s'exercera à reproduire les pièces les plus remarquables et les plus colorées. En 1792, le jeune Walter Scott traduit ainsi le *Vegtamskvida* ; il traduit aussi ou résume des Sagas. En 1797, Amos Cottle, frère de l'auteur d'*Arthur*, donne douze poèmes (1) traduits en vers

(1) *Icelandic Poetry, or the Edda of Saemund*, translated into English verse by A. S. Cottle. Bristol, 1797, in-8°.

anglais, dans un mètre calqué à peu près sur l'original, en strophes inégales composées d'octosyllabes à rimes plates. Quoiqu'il ne le dise pas, il est certain qu'il traduit sur le latin de l'édition arno-magnéenne ; il se borne même à le reproduire pour quelques passages trop crus que l'anglais, dit-il, ne saurait rendre avec *propriety*. Son Introduction est médiocre ; elle expose d'une manière peu précise la mythologie scandinave, qu'il juge en chrétien fervent qu'il est, et qu'il s'obstine d'autre part à mettre en parallèle avec la mythologie gréco-romaine. Mais le contenu de son livre était important. Si ses lecteurs pouvaient déjà connaître par Gray la *Descente d'Odin*, tous les autres morceaux étaient inconnus du public : le *Vafthrudnismal* d'abord, qui raconte un défi ou concours de divination entre Odin sous le nom de Ganrade et le sage géant Vafthrudnir ; le très intéressant *Chant de Grimner* où ce héros, entouré des flammes qui vont le consumer, expose une partie de la mythologie et de l'eschatologie scandinaves ; le *Voyage de Skirner* ; le curieux *Chant de Harbard*, où l'on voit Thor, au bord d'une rivière, demander avec insistance au passeur qui est de l'autre côté de l'eau de venir le prendre avec son bateau ; le *Chant des Corbeaux* d'Odin ; et plusieurs autres, qui offraient une riche matière, dont les compatriotes du traducteur ont d'ailleurs tiré bien peu de parti. Le recueil venait un peu tard : la première curiosité était assouvie ou lassée ; ou un peu tôt : des poètes comme Arnold ou Morris devaient se plaire à reconstruire poétiquement des mœurs et des mythes disparus, mais ce n'était pas le goût de la génération romantique qui se levait alors à l'horizon. Sauf une exception pourtant : celle de Southey ; et justement Southey, fort lié avec les frères Cottle, accueille avec enthousiasme cette traduction. Il écrit douze pages de *blank verse* qui se trouvent en tête du volume ; trente-quatre vers sont consacrés à évoquer la mythologie scandinave et la mort de Regner. Il en fait ressortir la valeur poétique mieux peut-être qu'on ne l'avait fait jusque-là :

Wild the Runic faith,
And wild the realms where Scandinavian Chiefs
And Scalds arose ; and thence the Scalds'strong verse
Partook the savage wildness. And methinks
Amid such scenes as these, the Poet's soul
Might best attain full growth...

John Johnstone publie, de 1780 à 1796, six ouvrages sur les antiquités scandinaves. En 1798, le *Monthly Magazine* publiait une paraphrase en vers du *Vafthrudnismal* par Taylor de Norwich. Il l'avait trouvé, comme Cottle, dans l'édition arno-magnéenne. Mais le titre, qui signifie *Le Dit de Vafthrudnir*, est ici traduit très faussement par *Le Repas de Vafthrudnir*. Taylor, esprit curieux et qui n'est pas négligeable dans l'histoire du préromantisme, devait continuer à chercher des sujets dans l'ancienne littérature islandaise. Bientôt un pas décisif sera fait lorsque W. Herbert apprendra le vieux-norrois pour donner un *Choix de poésies islandaises* (1804-1806) qui faisait l'admiration de Walter Scott ; lorsque le jeune Savage Landor s'y exercera à Cambridge en 1804-1805; en attendant les nombreuses traductions qui paraîtront après 1810. C'est une autre période qui commence, celle où les études scandinaves sont appuyées sur l'étude des textes originaux, et qui commence nettement après 1800.

Dans les pays scandinaves, la diffusion de l'*Edda* et des *Sagas* était moins générale qu'on ne pourrait le croire. Quand Liden publie son *Historiola litteraria poetarum Svecanorum* (1764-1772), il sait que la poésie a fleuri au moyen âge en Scandinavie, mais, dit-il, elle a laissé peu de traces,et d'ailleurs c'était une époque de ténèbres. Par contre, Jens Kraft, Danois qui étudie en 1760 les *Institutions, mœurs et opinions des peuples sauvages*, reprend les idées de Rousseau et les appuie sur des exemples tirés de l'*Edda*. Même de jeunes poètes préromantiques de goûts et de sentiments comme les suédois Thorild et Franzén, s'ils ont de la sympathie pour l'Edda et les Sagas, ne les connaissent que superficiellement et s'en inspirent peu. Thorild, disciple enthousiaste de Rous-

seau, aime surtout dans le Nord barbare la liberté de la nature. Lorsque Franzén évoque dans son *Chant sur Creutz* (1797) l'ancienne poésie du Nord, il la salue avec respect et avec regret, plutôt qu'il n'y cherche des modèles (1). Toutefois son premier texte était plus enthousiaste que le texte définitif, qu'il dut lui substituer devant les sévères critiques de Leopold et des autres classiques de l'Académie suédoise. M. Blanck et surtout M. Lamm étudient ces intéressantes variantes. Vers cette époque, les progrès de l'érudition, et surtout l'apparition du premier volume de l'édition arno-magnéenne, bientôt suivie de diverses publications de Sagas, font entrer la connaissance et l'utilisation littéraire des légendes du Nord dans une période nouvelle. Les traductions, les imitations se multiplient. En 1800 l'Université de Copenhague propose pour l'un de ses concours le sujet suivant : « Serait-il avantageux aux belles-lettres dans les pays du Nord que l'ancienne mythologie scandinave fût introduite et acceptée à la place de la mythologie grecque? » Trois jeunes littérateurs, Œhlenschlæger, Möller et Platow, répondirent que la mythologie scandinave devait être introduite, sans cependant bannir la mythologie grecque. Elle jouera en effet un grand rôle dans le romantisme danois qui apparaît brusquement au début du XIX^e^ siècle avec Œhlenschlæger, dont le grand poème *Edda*, commencé en 1802, est publié en 1804. Du Danemark cette inspiration passera en Suède et animera l'école *gothique*.

En Allemagne, la connaissance des antiquités religieuses et poétiques du Nord fait aussi quelques progrès à la fin du siècle ; mais c'est aux frères Grimm, un peu plus tard, qu'il était réservé de les faire entrer dans le domaine de la science et de les vulgariser en même temps. Les traductions complètes de l'Edda commenceront alors et se multiplieront. Dans la littérature pure, aucun mouvement nouveau n'est

(1) Valdemar Vedel *Svensk Romantik*, Copenhague, 1894, p. 118.

à noter dans les dernières années du XVIII[e] siècle. Le Bernois Ch. V. de Bonstetten, qui, en allemand comme en français, disserte abondamment sur les sujets les plus variés sans rien dire de bien fort ni de bien neuf, consacre la plus grande partie du tome II de ses *Neue Schriften* (1799-1800) à la littérature islandaise. Il traduit toute la Saga de Regner Lodbrog ; le Chant de mort y figure sous le nom de *Biarmala*, titre que lui donnait Björner. Ainsi encadré dans la Saga, ce poème fameux s'expliquait mieux. Bonstetten traduit dans une prose languissante : le *Ridens moriar* devient assez platement *wonnelächelnd zieh' ich ab*. Uhland, dans *Die Sterbenden Helden* (1804), imite poétiquement le Chant de mort d'Asbiörn Prude :

Nun schlichtet nimmer meine Mutter mir
Der Locken Zier.

Kosegarten fait une place à Regner Lodbrog dans ses *Poésies* de 1788, et donne dans le *Musen-Almanach* de Göttingen en 1800 une traduction du *Vegtamskvida* sous le titre de *Wanderers Lied* ; ces vers rimés et mollement écrits restent bien inférieurs à la traduction de Herder.

Celui-ci, après la publication de ses *Chants Populaires*, n'avait pas oublié ses études scandinaves. Il y revient surtout à partir de 1795 et jusqu'à sa mort (1803). Il écrit en 1795 et publie en 1796, dans les *Horen* de Schiller, son *Iduna, ou la Pomme de rajeunissement*, sorte de traité où il aborde la question qui était alors discutée un peu partout : quelle mythologie adopter en poésie ? La mythologie scandinave ne doit pas, selon lui, espérer remplacer la mythologie gréco-romaine ; elle en serait incapable, car la beauté plastique et la perfection de l'art ne sont pas des produits du Nord ; mais elle peut trouver place à côté d'elle. On l'adoptera faute de mythologie allemande, car c'est celle « d'un peuple voisin, de race germanique ». Herder n'est plus aussi sûr que l'avait été Klopstock de l'identité foncière de religion des deux peuples. Il

soutient la même thèse dans un de ses derniers écrits, paru dans son *Adrastea* en 1803 : *Introduction de la mythologie scandinave dans une poétique nouvelle*. Ce titre est à lui seul très curieux, venant d'un homme de la valeur de Herder. Partout en Europe la cause est gagnée, pour laquelle les préromantiques de tous les pays avaient si longtemps combattu en tirailleurs : on est d'accord pour désirer une littérature nouvelle ; prosateurs et poètes ouvrent leurs voiles toutes grandes à tous les vents de l'horizon. André Chénier voulait s'inspirer de la science et des découvertes qui ont agrandi l'univers et transformé l'esprit humain ; Chateaubriand estime que la poésie ne deviendra sincère et émouvante qu'en se faisant chrétienne ; Wordsworth et Coleridge la trouvent autour d'eux, dans les spectacles les plus simples auréolés par la légende ou vivifiés par la sympathie ; Goethe et Schiller voient dans la beauté grecque, retrouvée ou recréée par l'âme moderne, l'unique beauté poétique ; les Schlegel, Tieck et leurs amis, rétablissant sur les ruines du classicisme de la Renaissance le moyen âge, ses sentiments, son art et ses croyances, veulent y voir l'idéal poétique du siècle qui va commencer. Parmi de si profondes divergences, où l'essence même de la poésie est en jeu, Herder vieilli, parfois aigri, et qui se tient assez jalousement à l'écart des idées nouvelles, voit les choses par leur petit côté. Il s'agit encore pour lui, comme à l'époque précédente, de replâtrer extérieurement le vieil édifice poétique décrépit, et pour cela de remplacer la mythologie classique par une autre plus nouvelle; et beaucoup, parmi les poètes et les critiques de second plan, pensent encore ainsi au début du XIX^e^ siècle.

A l'article *Iduna* envoyé pour les *Horen* Schiller répond, le 6 novembre 1795. C'est justement, dit-il, parce que nous ressemblons davantage à ceux qui ont conçu cette mythologie que nous ne devons pas l'admettre dans notre poésie. La poésie doit rester aux antipodes de la vie véritable : elle doit reposer « sur la séparation la plus sévère d'avec la vie ». La

mythologie grecque, elle, a l'avantage de présenter à l'homme moderne l'idéal dont il a besoin : idéal différent de sa vie, différent de ses mœurs, mais idéal justement à cause de cela. Cette réponse montre assez bien le point de vue où se tenait le néo-hellénisme de Weimar. Goethe et Schiller s'inspirent peu du Nord scandinave. Le premier, dans son universelle curiosité, avait été intéressé dans sa jeunesse par la révélation que lui en avait faite Herder à Strasbourg ; mais il n'y avait pas là assez de beauté pour le satisfaire. Schiller mêlait dans ses vers de jeunesse le Valhalla et l'Eden (*Eine Leichenphantasie*) ou disait : « belle comme un ange avec les délices du Valhalla » (*Amelia*) ; mais lui aussi s'oriente d'un tout autre côté.

Le véritable continuateur de Herder est Gräter, qui étudie les langues du Nord, et qui se fait par ses publications l'apôtre du scandinavisme à la fin du XVIII^e^ siècle et au début du XIX^e^. Toute son activité, qui fut grande, découle de la publication du premier volume de l'édition arno-magnéenne en 1787. Plus qu'aucun des littérateurs que nous avons rencontrés, il se fait le vulgarisateur de cette nouvelle révélation ; mais il clôt une période, plutôt qu'il n'en commence une autre. Il donne en 1786 ses *Fleurs du Nord*, recueil qui contenait, traduits en vers, un certain nombre de textes, à commencer par l'inévitable *Chant de mort de Regner Lodbrog*, « traduit pour la première fois en allemand », ce qui est inexact, nous l'avons vu ; puis huit morceaux empruntés à l'ancienne Edda, deux fragments du *Havamal*, trois dissertations sur les Nornes, les Valkyries, le Valhalla et ses héros ; le tout introduit par une *Ode à la Poésie du Nord*. Gräter publie de 1791 à 1794, puis en 1796, une revue littéraire consacrée surtout aux antiquités scandinaves, *Bragur* (ou Braga, dieu des scaldes), dont les premiers volumes seuls sont intéressants. Il y insère quelques nouvelles traductions, par exemple celle de la *Hervarar Saga* sous le nom de *Tyrfing* (c'est l'épée qu'Hervor réclame à Angantyr) et celle du *Vegtams-*

*kvida* sous le nom de *Wanderers Lied*, version différente de celles de Herder et de Kosegarten ; on voit que ce poème est un de ceux dont le succès a été le plus grand au XVIII^e siècle. Gräter devait pousser l'enthousiasme jusqu'à traduire le *Chant de Skirnir* en hexamètres grecs (1810). Malgré ce beau zèle, Gräter reste singulièrement timide dans son style, qui est très poncif. Le Valhalla devient chez lui un palais où règne le bon ton, un petit Versailles boréal ; Freya est « la maîtresse d'Odin », Freyr un « prince » fait pour plaire.

Après 1800, sous l'influence du mouvement romantique, les sujets du Nord retrouveront une faveur nouvelle. La Motte-Fouqué rendra populaires les mythes de Sigurd, qui avaient été presque complètement laissés de côté pendant tout le XVIII^e siècle, et qui jouiront d'une si brillante fortune au XIX^e. En général, le XIX^e siècle, dans toute l'Europe, s'intéressera beaucoup plus à la partie héroïque de l'Edda, aux mythes plus humains, et laissera dans l'ombre les poèmes mythologiques qui avaient presque seuls retenu l'attention de l'Europe au XVIII^e siècle. Il faut en voir la cause principale dans la publication du second volume de l'édition arno-magnéenne en 1818, et dans les travaux de von der Hagen et surtout des frères Grimm à partir de 1812.

L'*Edda* entre pour la première fois dans l'histoire littéraire avec le grand ouvrage italien du P. Andrès *Dell' origine, progresso e stato attuale d'ogni letteratura*. Dans le tome II (1785) il présente l'*Edda* comme « un ouvrage très fameux... qui devrait être suffisamment connu » ; il la résume d'après le savant suédois Ihre ; parle de la poésie des scaldes d'après Wormius et Mallet ; entre dans de longs détails sur leur versification d'après Troill ; mais il accorde à cette poésie « peu de mérite » ; rien de direct, rien de sympathique dans ce qu'il en dit. Il croit que Regner Lodbrog cultivait la poésie qui lui servait de consolation dans sa prison et à l'approche de la mort. C'était faire du farouche viking un Boèce philosophe et lettré.

En France, on ne constate pas d'agrandissement de l'horizon vers la fin du siècle. L'*Essai sur les Antiquités du Nord et les anciennes langues septentrionales* de Ch. Pougens, publié en 1796 en tête de la réimpression du *Dictionnaire des Antiquités romaines* de Pitiscus, réédité séparément en 1799, ouvrage des plus médiocres, traite presque uniquement de questions linguistiques : il cite pourtant l'histoire de Hialmar. La Tour d'Auvergne, dans ses *Origines gauloises* (1796), confond encore Celtes et Scandinaves ; je rappelle sa phrase que j'ai citée ailleurs : « Plusieurs des hymnes gauloises sont renfermées dans un poème erse, nommé l'Edda. Ce monument runique serait propre à nous éclairer sur les Celtes. » On ne rencontre guère comme documents nouveaux que les contributions d'un nommé Hwass, Danois, au *Mercure français*. Il donne du 10 mars 1797 au 7 janvier 1798 cinq traductions en vers que nous aurions pu joindre aux odes runiques anglaises, si elles n'étaient aussi isolées et tardives. C'est d'abord le *Chant de Regner Lodbrog*, « poésie scaldique, si je puis m'exprimer ainsi ». Puis la *Complainte de Harald le Vaillant*, que nous avons rencontrée dans Mallet, dans Percy, dans Herder, et ailleurs. Ensuite vient l'*Evocation d'Odin*, ode, qui appartient, dit le traducteur, à la *poésie magique*. C'est le *Vegtamskvida*, si connu par Gray, Herder et autres. Voici le début de ces cent vingt-six octosyllabes :

Odin, ce roi des Dieux, se lève ;
Bientôt il s'arme et prend son glaive,
Et selle son coursier fougueux ;
Slipner hennit, vole, et s'élance
Vers les royaumes du silence,
De Héla séjour ténébreux.

avec le refrain :

O Prophétesse, ombre sévère,
Réveille-toi, sors de la terre !
— Laisse-moi, guerrier téméraire,
Laisse-moi dormir en repos.

Puis un *Chant des Scaldes* peu connu, et enfin l'*Eloge funèbre de Haquin* ou *Hakonarmal*, si souvent rencontré. On remarquera que l'auteur, qui certainement a consulté d'autres sources que Mallet, puisque celui-ci ne dit rien du *Vegtamskvida*, mais qui le connaît et qui tire de lui ses notes et ses éclaircissements, a eu soin de choisir des poèmes de genre différent, un héroïque rappelant les aventures des vikings, un « magique » ou proprement mythologique, trois « scaldiques » ; presque tous fort connus d'ailleurs. Le 2 mars 1805, le *Mercure* donnait encore *La descente d'Odin dans le séjour d'Hélah*, par R. Menestrier (de l'Yonne), poème imité du *Vegtamskvida* et analogue aux précédents.

En général on reste fidèle à Mallet. Chateaubriand le lit à Londres. Tout ce qui concerne les antiquités du Nord dans l'érudition touffue, naïve et peu sûre de l'*Essai sur les Révolutions* lui est dû. On s'aperçoit même que Chateaubriand a parcouru un peu vite les notes de son Mallet, quand il cite étourdîment « Saemundus Snorro, traduction latine ». Il confond tout simplement Saemund Sigfusson ou le Savant, auteur présumé de l'ancienne Edda ou Edda poétique, lequel vivait de 1055 à 1132 environ, et Snorro Sturleson, chroniqueur et érudit, compilateur de la jeune Edda ou Edda en prose, qui vivait de 1178 à 1241 ; il fait de ces deux personnages je ne sais quel monstrueux amalgame. Mais aussi pourquoi les notes de Mallet offrent-elles des références si abrégées et si confuses ? — Lorsque Mme de Staël, dans sa *Littérature*, s'avance dans le domaine des langues du Nord, elle reste prudemment dans un certain vague ; mais on s'aperçoit aisément qu'elle n'a pour tout bagage que Mallet, quoique, dit-elle, « un très grand nombre de savants ait écrit sur la langue runique ». Elle cite à l'appui de son système d'histoire littéraire « les fables islandaises, les poésies scandinaves du IXe siècle ». Les premières sont les trente-trois « fables » du *Gylfaginning* données par Mallet ; les secondes sont les diverses *Odes et autres Poésies anciennes* par lesquelles

se clôt le volume des *Monuments*. L'étude des idées et des œuvres de Chateaubriand et de M^me^ de Staël dépasserait le XVIII^e^ siècle et le cadre que je me suis tracé ; mais il fallait montrer où en était à la fin du siècle l'état des connaissances scandinaves chez deux écrivains qui, pour des raisons différentes, ont cherché dans le Nord leurs arguments.

Tels sont les principaux résultats qu'a produits, pendant un demi-siècle environ, dans la plus grande partie de l'Europe occidentale, la révélation encore incomplète des monuments de l'ancienne littérature scandinave. On peut, je crois, les résumer en peu de mots. Par un certain nombre d'ouvrages écrits en latin et datant la plupart du XVII[e] siècle, une connaissance partielle de la religion et de la poésie de l'ancienne Scandinavie pénètre dans quelques esprits ; mais elle est en général réservée aux érudits : c'est un agrandissement de l'histoire universelle. Ce domaine presque inconnu est mieux révélé par Mallet, qui fait ressortir l'intérêt philosophique de ces mœurs, de cette religion, barbares et cependant dignes d'étude, et jusqu'à un certain point d'intérêt. Pour la première fois, un monde nouveau, avec ses mythes, ses héros, ses mœurs et son langage, un monde différent du monde gréco-romain presque seul connu jusqu'alors, s'ouvre à la curiosité du savant, du philosophe et du poète. Bientôt la valeur littéraire de la poésie des scaldes est mise en lumière. Cette révélation coïncidant à peu près avec celle d'Ossian, la poésie scandinave est prise aussi pour exemple dans les efforts des préromantiques pour l'affranchissement du goût ; mais, beaucoup plus barbare que la poésie ossianique de Macpherson, parce qu'elle est authentique, elle exerce beaucoup moins d'influence. Les discussions littéraires lui font peu de place. La mythologie scandinave, par contre, étant la seule que l'on puisse opposer à la mythologie gréco-romaine, est adoptée généralement dans les essais d'une poétique nouvelle. Elle entre comme élément nécessaire dans la poésie nationale, germanique, des Allemands ; elle

donne au monde poétique du Nord artificiellement créé à la fin du siècle sa couleur particulière. L'ensemble de cette révélation a été accueilli avec beaucoup plus d'intérêt, comme il est naturel, par les peuples de souche germanique que par la France et les nations de culture latine. C'était, pour les premiers, comme les titres de noblesse de leurs ancêtres qu'ils retrouvaient avec une fierté naïve. Cependant, même chez eux, l'influence directe sur le renouvellement tant souhaité de la poésie n'a pas été très marquée. Mais par les exemples nouveaux offerts au goût, par les efforts faits pour les traduire ou les imiter, par les idées exprimées à ce propos, par une heureuse coïncidence avec des tendances littéraires qui se trouvent ainsi renforcées, cette révélation offre un intérêt historique incontestable.

# *OSSIAN ET L'OSSIANISME AU XVIII^e SIÈCLE*

# OSSIAN ET L'OSSIANISME AU XVIII^e SIÈCLE

Les pages qui suivent ont pour but d'exposer dans leurs traits essentiels le succès des poèmes attribués à Ossian et l'influence qu'ils ont exercée sur la littérature européenne au XVIII^e siècle. Cette histoire n'a jamais été écrite dans son ensemble. Il existe quelques ouvrages qui retracent la fortune d'Ossian dans divers pays ; ils sont de valeur inégale, et le plus souvent fort incomplets ; je les cite ici (1) comme sources indispensables de cette étude, mais j'ai dû compléter largement leurs données sur beaucoup de points. J'ai tâché aussi de mettre un peu d'ordre dans cet exposé ; j'ai tenu à dire quelques mots des poèmes ossiani-

(1) Bruno Schnabel, *Ossian in der schönen Literatur Englands bis* 1832. I. Teil, mit Ausschluss der englischen Romantiker. Diss. Munich, 1896. Il faut y joindre Bailey Saunders, *The life and letters of James Macpherson*, Londres, 1894, et Henry A. Beers, *A History of English Romanticism in the Eighteenth century*, New York, 1906 (chap. IX).

P. Van Tieghem, *Ossian en France*, Paris, 1917, 2 vol. Avant cet ouvrage avait paru l'étude moins complète de A. Tedeschi, *Ossian, « l'Homère du Nord », en France*, Milan, 1911.

Rudolf Tombo, *Ossian in Germany*, Columbia University Germanic Studies, New York, 1901.

Karl Weitnauer, *Ossian in der italienischen Literatur bis etwa auf* 1832, *vorwiegend bei Monti*. Diss. Munich, 1905. Voir aussi Paul Hazard, *La Révolution française et les lettres italiennes*, Paris, 1910 ; et Arturo Graf, *L'Anglomania e l'influsso inglese in Italia nel secolo XVIII*, Turin, 1911.

Th. Hasselqvist, *Ossian i den svenska digten och litteraturen*. Diss. Lund. Malmö, 1895. On consultera également Anton Blanck, *Den nordiska Renässansen i sjuttonhundratalets litteratur...* Stockholm, 1911 ; et Martin Lamm, *Upplysningstidens Romantik*, II^e partie, Stockholm, 1920 (chapitres IV et V).

ques eux-mêmes, qui sont aujourd'hui si peu connus, même des lettrés ; j'examine ensuite l'accueil qui leur fut fait, les traductions, les imitations, enfin l'influence qu'ils ont exercée pendant les quarante dernières années du XVIII^e siècle sur les idées et les sentiments. Cette vue synthétique du sujet était ici particulièrement nécessaire. Au reste, on trouvera ici, à plusieurs reprises, de simples résumés, parce que la matière était trop riche, ou au contraire des indications qu'il y aurait lieu de compléter et de développer.

L'ossianisme appartient aux éléments du préromantisme européen qui dérivent de sources extérieures, de révélations plus ou moins authentiques et bien comprises. Il est de beaucoup le plus important de cette catégorie : ni les *Reliques* d'ancienne poésie anglaise de Percy, ni les *Monuments* de la poésie scandinave publiés par Mallet, ne peuvent rivaliser avec Ossian d'influence et de popularité. Cette importance s'explique par le caractère composite et artificiel de l'Ossian de Macpherson et de Smith : s'il est ancien par quelques traits, il a été repensé et complètement refait par des modernes ; s'il offre quelques-uns des caractères d'une révélation, il est en harmonie avec les idées et les sentiments du temps, il se prête admirablement à leur servir d'expression ; aussi est-il accepté d'emblée par la plupart, et souvent avec enthousiasme. Etant la révélation d'une société inconnue, Ossian instruit comme Mallet, et plus que lui, l'historien et le philosophe ; étant la révélation d'une poésie inconnue, Ossian intéresse le critique, inspire le poète, touche le simple lecteur par ses images et ses sentiments. Ces divers aspects de l'ossianisme se manifestent nettement dans les quarante dernières années du XVIII^e siècle, et ne se manifestent tous que pendant cette période. L'époque suivante est très intéressante encore et même plus riche à certains égards, mais elle est moins originale, moins abondante en idées, et présente le plus souvent le caractère d'une continuation.

I

## LES POÈMES OSSIANIQUES

J'ai exposé ailleurs (1) avec quelque détail ce qu'il est nécessaire de savoir pour comprendre de quoi il s'agit quand on parle d'Ossian, des poèmes ossianiques, de l'ossianisme en Europe. J'ai résumé la légende ossianique écrite et orale, l'histoire de Macpherson et de ses travaux, la genèse probable de son Ossian, le contenu de ses poèmes et de ceux de Smith, son imitateur, leurs caractères, la controverse ossianique et ses principaux aspects. Je me contenterai ici de rappeler très brièvement les faits essentiels et de caractériser rapidement les poèmes dont je vais étudier la fortune et l'influence en Europe.

Les peuples de langue gaélique de l'Irlande et des montagnes de l'Écosse ont eu de temps immémorial des *bardes* qui chantaient sur leur petite harpe les légendes divines ou les exploits des guerriers. Leurs chants, d'un caractère épique, avaient pour sujet notamment ce qu'on appelle le *cycle ossianique*, c'est-à-dire les aventures de Finn, chef irlandais qui aurait vécu au III^e^ siècle de notre ère, de son fils Oisin (Ossian), et de beaucoup d'autres du même groupe, Dermid, Gaul, Oscar, etc... Quantité de manuscrits du XII^e^ au XVI^e^ siècle nous ont conservé de cinquante à cent mille vers appartenant à ce cycle. Finn, Ossian et les autres chefs y sont représentés comme bons et vertueux, joignant les talents

(1) *Ossian en France*, Introduction (t. I, p. 7 à 99).

du barde à ceux du guerrier. Finn et les siens ayant tous péri dans une même défaite, Ossian survit seul de tous ces héros : vieux et aveugle, il va chantant les exploits passés et les malheurs de sa race ; d'où une teinte générale de mélancolie. Il s'y joint fréquemment une notation de paysage assez fraîche et sincère ; des éléments romanesques (enlèvements de princesses), surnaturels (magie, monstres) et chrétiens : Ossian a avec saint Patrick, apôtre de l'Irlande, un fameux dialogue où il refuse de se laisser convertir. Ces textes étaient tombés en partie dans l'oubli, et restaient complètement inconnus du public lettré ; en Écosse, à la veille du succès de Macpherson, quelques efforts avaient été tentés pour les faire connaître, mais sans grand succès. Si la légende ossianique était familière à la plupart des Irlandais et des habitants des Hautes-Terres, elle restait pour eux à l'état de tradition orale et n'offrait pas une forme littéraire précise.

James Macpherson (1736-1796), Ecossais des Hautes-Terres, après avoir fait imprimer sans grand succès quelques courts poèmes anglais écrits dans le style classique qui régnait alors, mais déjà remarquables par un certain sentiment du paysage, rencontra en 1759 un littérateur des Basses-Terres, l'auteur de la tragédie nationale de *Douglas* (1757), John Home, qui s'intéressait à la poésie gaélique et pour qui il se chargea d'en traduire quelques échantillons. Ces premiers morceaux plurent à Home et aux hommes de lettres d'Edimbourg ; Macpherson, sur leur demande, en donna d'autres, avec lesquels il composa un mince volume, sans nom d'auteur ni de traducteur : *Fragments d'ancienne poésie recueillis dans les Hautes-Terres de l'Écosse, et traduits de la langue gaélique ou erse* (1760) : quinze morceaux ou courts poèmes, presque aussitôt réédités avec un seizième morceau. Ils étaient précédés d'une Préface du docteur Blair, théologien et professeur de Rhétorique et Belles-Lettres à Edimbourg, celui qui avait le plus insisté auprès de Macpherson pour le décider à révéler ce genre de poésie jusqu'alors inconnu. Le

succès des *Fragments*, et surtout l'insistance de ses protecteurs, décidèrent Macpherson à continuer, malgré ses répugnances ; il fit deux voyages dans les Hautes-Terres et les îles, y recueillit des légendes, et publia à la fin de 1761 *Fingal, ancien poème épique, en six livres, avec plusieurs autres poèmes, composés par Ossian, fils de Fingal ; traduits de la langue gaélique par James Macpherson*. Cette fois il signait sa traduction, donnait une épopée accompagnée de seize petits poèmes presque tous du genre épique, et attribuait le tout à Ossian. De savantes *Dissertations* accompagnaient les poèmes et fondaient solidement leur authenticité sur les antiquités de l'Écosse. Il continuait en ce sens en 1763 avec *Temora, ancien poème épique, en huit livres, avec plusieurs autres poèmes*... (la suite comme pour *Fingal*). L'ensemble des poèmes ossianiques reparaissait en 1765 avec les *Dissertations* de Macpherson et une de Blair, les premières plus historiques, la dernière plus littéraire et d'une importance beaucoup plus grande pour le succès d'Ossian en Europe. L'édition de 1773 donnait le texte et l'ordre définitifs des vingt-deux poèmes et constituait la vulgate de l'Ossian de Macpherson.

Le succès de ce dernier lui suscita des imitateurs : deux surtout intéressent notre sujet. Edmond de Harold, officier irlandais au service de l'électeur palatin, ajoute en 1775 à sa traduction allemande de Macpherson trois poèmes « nouvellement découverts », puis successivement en publie plusieurs autres, au nombre de quatorze en 1787, et en ajoute encore deux en 1801 et 1802. Le révérend John Smith donne en 1780 la traduction anglaise, en 1787 le texte gaélique de quatorze poèmes recueillis, dit-il, dans les Hautes-Terres, et se donne complètement pour le continuateur de Macpherson. Deux autres « ossianides » ont moins d'importance. John Clark publie en 1778 une sorte de contre-épreuve d'Ossian sous le titre de *Œuvres des Bardes Calédoniens :* douze poèmes pastichés de Macpherson, qui n'eurent guère de retentissement

dans la plupart des pays, mais qui furent traduits dès 1779 en allemand. Arthur Young, évêque de Clonfert en Irlande, donne en 1787 des poèmes ossianiques puisés en partie dans la véritable tradition irlandaise, qui furent traduits en allemand par Pfaff en 1792. Ces Ossianides eurent une fortune bien inégale, et d'autant plus favorable en général qu'ils offraient moins d'éléments authentiques. Les poèmes de Harold ont été appréciés en Allemagne, en Scandinavie, et traduits en russe en 1803 ; ceux de Smith ont été traduits en allemand, en italien, et incorporés en France à l'Ossian de Macpherson, dont ils ont au XIX^e^ siècle partagé la destinée.

Tous ces poèmes ossianiques, inégaux en longueur, en clarté, en intérêt, tantôt purement épiques, tantôt dialogués, élégiaques ou lyriques, se ressemblaient d'ailleurs extrêmement. Ils contenaient un nombre incroyable d'histoires romanesques, très compliquées, et de ce fait assez fatigantes à suivre, par la trépidation peu harmonieuse du récit et la multiplicité des épisodes ; très monotones aussi, n'offrant aucune couleur locale bien nette, donnant très peu de détails matériels, accumulant les épisodes de guerre ou d'amour. La guerre faisait le fond de ces poèmes ; si les récits de bataille restaient singulièrement vides, vagues et artificiels, et ne pouvaient, même aux yeux les plus prévenus, rivaliser avec ceux d'Homère ou de Virgile, ils offraient du moins l'occasion de mettre en tout leur lustre les vertus des guerriers : la magnanimité de Fingal, la vaillance chevaleresque de Gaul ou d'Oscar, et la délicatesse, la fleur d'héroïsme que respirent ces poèmes d'un bout à l'autre. Jamais on n'avait vu de guerriers si vertueux. D'autre part, l'amour joue un grand rôle dans Ossian. Les poèmes courts, et force épisodes introduits dans les poèmes plus longs, comme récit d'un héros ou comme chant d'un barde, font du recueil une enfilade de nouvelles, dans chacune desquelles un ou plusieurs couples d'amants ou d'époux rencontrent de fatales aventures, le

plus souvent terminées par une mort déplorable. Une sentimentalité pleurarde et un peu niaise colore uniformément ces couples vertueux et infortunés. Ils sont poursuivis par des tyrans cruels, de lâches ravisseurs ; engloutis par des tempêtes ; déchirés à la chasse par des sangliers. L'un des deux amants se tue pour ne pas survivre à l'autre ; ou bien la jeune fille s'étant travestie en guerrier pour partager les périls de son amant, est tuée par celui-ci qui la prend pour son ennemi ; c'est là un thème souvent repris. Cet élément sentimental et un peu vulgaire a contribué pour une part à la vogue d'Ossian auprès du grand public, surtout quand on le mit en élégies et en romances.

Mais un plus vif intérêt s'attachait au paysage et aux sentiments. Le premier était tout nouveau en Europe, avec sa mer verte ou sombre, ses lacs, ses landes désertes, ses montagnes, ses bruyères nues, ses chênes ou ses sapins, le tout couvert de nuages gris et bas que perce à peine un soleil mélancolique, ou noyé dans un éternel brouillard ; parfois un chevreuil qui fuit ou écoute, immobile ; un chasseur solitaire et pensif, escorté de ses chiens ; partout des arbres fracassés, des tombeaux sans nom, des murs en ruine, les restes désolés de quelque cité jadis florissante. On y sentait vivement la fin tragique des amours, le néant des espoirs et des rêves, la mélancolie de la destinée humaine, l'émotion des souvenirs du passé, la poésie des ruines, l'infinie vanité de tout : on y vivait avec les morts. Le barde Ossian, dernier survivant de la race de Fingal, vieillard aveugle et inspiré, assis sur la pierre moussue au pied des chênes, entendait dans leurs branches dépouillées souffler les vents d'automne et passer les âmes des héros. S'accompagnant de la harpe, il chantait les exploits des guerriers, les amours des vierges, ou interprétait avec une noblesse austère et lugubre des sentiments émouvants et désenchantés. Souvent il invoquait les astres : le soleil glorieux qui peut-être un jour se couchera à l'occident pour ne plus se réveiller ; la lune pâle et froide,

triste amie des cœurs solitaires et désespérés ; l'étoile du soir et son regard mélancolique et doux.

Tout cela se présentait sous une forme neuve : une prose rythmée, souple, brève et passionnée, très simple de vocabulaire et de syntaxe, colorée par quelques tours curieux, empruntés au gaélique, riche en mots composés, en métaphores, en comparaisons surtout, très émue et très pathétique, infiniment plus poétique que toute la poésie en vers qui s'écrivait en Europe vers 1760. La nouveauté de la forme accentuait encore la nouveauté du fond.

Ceux de ces poèmes qui ont eu le plus de succès en Europe et que nous rencontrerons le plus souvent sont à peu près les suivants. D'abord *Fingal* et *Temora*, les deux épopées. La première a pour héros Fingal, roi de Morven en Ecosse, et pour théâtre la côte irlandaise : Fingal repousse victorieusement des envahisseurs venus du pays de Lochlin, c'est-à-dire scandinaves. Quelques récits de combats sans grand intérêt sont coupés de nombreux épisodes, soit placés directement dans le récit, soit mis dans la bouche des bardes de Fingal, qui les racontent entre deux batailles ou après la victoire. Ces épisodes sont toujours des histoires romanesques où deux amants traversent les aventures les plus invraisemblables. *Temora* est tout à fait dans le même genre ; il contient moins d'épisodes et plus de morceaux lyriques, comme l'apostrophe au soleil : « Combien de temps te lèveras-tu sur les champs de bataille, et rouleras-tu, bouclier sanglant, à travers les cieux ? » Viennent ensuite les poèmes plus courts, et souvent plus intéressants, plus propres en tout cas à fournir des sujets de romance, d'élégie et de cantate. Au premier rang, *Carthon*, où un père et son fils se combattent sans se reconnaître. Ce poème est surtout célèbre par l'apostrophe au soleil qui le termine ; aucun morceau ossianique n'a excité plus d'enthousiasme ni fait naître plus d'imitations :

« O toi qui roules là-haut, rond comme le bouclier de mes

pères ! d'où viennent tes rayons, ô Soleil, d'où vient ta lumière éternelle? Tu t'avances dans ton imposante beauté ; les étoiles se cachent dans le ciel ; la lune, froide et pâle, se plonge dans les ondes occidentales ; mais toi, tu te meus par toi-même : qui peut accompagner ta course? Les chênes des montagnes tombent ; les montagnes elles-mêmes s'écroulent avec les années ; l'océan s'élève et s'abaisse tour à tour ; la lune elle-même se perd dans le firmament ; mais toi, tu es toujours le même, tu te réjouis dans l'éclat de ta course. Lorsque le monde est obscurci par les orages, lorsque le tonnerre roule et que l'éclair vole, dans ta beauté tu regardes du sein des nuages, et tu te ris de la tempête. Mais pour Ossian tu brilles en vain, car il ne contemple plus tes rayons : soit que ta blonde chevelure flotte sur les nuages de l'orient, soit que tu frémisses aux portes de l'occident. Mais peut-être comme moi tu n'as qu'une saison : tes années auront une fin. Tu dormiras dans tes nuages, et tu n'entendras plus la voix du matin. »

*Lathmon*, nettement épique, rappelle l'épisode de Nisus et Euryale dans l'*Enéide* ; mais un point d'honneur raffiné empêche les deux héros fingaliens de massacrer, comme le font les jeunes Troyens, leurs ennemis endormis. *Oithona*, plus romanesque, conte la cruelle aventure d'une jeune fille à qui un affreux ravisseur enlève l'honneur, et que tue par mégarde son fiancé en accourant pour la sauver. *Dar-thula* s'ouvre par une apostrophe à la lune qui a eu presque autant de succès que l'hymne au soleil de *Carthon* : « Les étoiles, honteuses en ta présence, détournent leurs yeux étincelants !... Où te retires-tu à la fin de ta course, quand l'obscurité vient couvrir de plus en plus ton visage? As-tu ta demeure comme Ossian? Habites-tu dans l'ombre de la tristesse? Tes sœurs sont-elles tombées du ciel? Celles qui se réjouissaient avec toi dans la nuit, ne sont-elles plus? Ah ! sans doute elles sont tombées, lumière charmante, et tu te retires souvent pour les pleurer... Mais une nuit viendra où

tu tomberas toi-même, et où tu quitteras tes sentiers azurés dans le ciel. Les étoiles élèveront alors leurs têtes brillantes : celles qui étaient honteuses en ta présence, se réjouiront... »

Le plus classique peut-être de tous les poèmes ossianiques a été *Les chants de Selma*, moins épique que lyrique et élégiaque. Dans le palais de Selma, résidence de Fingal, les bardes se disputent le prix du chant. Minona redit les plaintes de Colma qui, après une nuit d'angoisse sur des rochers déserts, retrouve morts son frère et son amant : type d'élégie ossianique qui a eu beaucoup de succès : « Il est nuit ; je suis seule, perdue sur la colline des tempêtes. J'entends le vent sur la montagne. Le torrent se précipite des rochers. Pas une cabane pour m'abriter de la pluie : perdue sur la colline des tempêtes. — Lève-toi, ô Lune, de derrière tes nuages. Etoiles de la nuit, levez-vous ! Que quelque clarté me conduise à l'endroit où mon amour se repose seul des fatigues de la chasse... Mais il faut que je reste ici, seule, auprès du rocher du torrent écumeux. Le torrent et le vent mugissent avec fracas. Je n'entends pas la voix de mon amour. » Puis Ossian et Ullin redisent le dialogue de Ryno et d'Alpin où celui-ci pleure son fils Morar. A son tour, Armin rappelle en gémissant la mort de son fils Arindal et de sa fille Daura. Partout dans ce poème planait la mort ; nulle part les accents du vieux barde ne se faisaient plus lugubrement mélancoliques. « Que ton habitation est maintenant étroite ! Que ton séjour est ténébreux ! Avec trois pas je mesure ta fosse, ô toi qui étais autrefois si grand... Que le sommeil des morts est profond ! que leur lit de poussière est bas !... Oh ! quand sera-t-il matin dans le tombeau pour avertir celui qui dort, de s'éveiller? » Mais *Les Chants de Selma* ont été encore plus célèbres par l'apostrophe à l'étoile du soir, qui ouvre le poème : tout le monde en France la connaît par le début du *Saule* de Musset, dont les douze premiers vers en offrent une traduction à peu près exacte, mais bien supérieure en beauté à l'original. Le morceau, tant de fois repris en tant de lan-

gues, en vers et en prose, contient au moins en germe une belle idée poétique :

« Étoile de la nuit qui descend ! que ta lumière est belle à l'occident ! tu élèves ta tête aux longs cheveux hors de ton nuage ; tes pas sont majestueux sur la colline. Que regardes-tu dans la plaine ? Les vents de la tempête se sont calmés. Le murmure du torrent vient de loin. Les flots mugissants escaladent le rocher éloigné. Les mouches du soir volent sur leurs faibles ailes ; le bourdonnement de leur course est sur la campagne. Que regardes-tu, belle lumière ? Mais tu souris et tu fuis. Les vagues accourent avec joie autour de toi : elles baignent ta chevelure charmante. Adieu, rayon silencieux ! Laisse se lever la lumière de l'âme d'Ossian ! »

Et partout dans ces poèmes, mais surtout dans ceux qui offrent un caractère élégiaque et lyrique, deux figures dominaient, toujours les mêmes, bientôt classiques elles aussi : Ossian, le vieux barde inspiré, et la jeune et tendre Malvina, veuve d'Oscar, qui dirige les pas errants du vieillard aveugle et accompagne ses chants sur la harpe.

## II

## LE SUCCÈS

La publication des *Fragments* fit sensation dans la république des lettres ; *Fingal* et *Temora* éveillèrent bien davantage encore l'intérêt, presque partout l'admiration, et souvent l'enthousiasme. L'accueil que reçut Ossian en Europe pendant les premières années de la révélation fut presque unanime. Le grave Hume, Ecossais il est vrai, l'admirait ; le délicat Gray convenait que Macpherson « était le vrai génie de la poésie, ou qu'il avait mis la main sur un trésor ». Parlant des *Fragments* : « J'en suis fou, écrivait-il ; j'ai été frappé, extasié de leur infinie beauté. » Horace Walpole, qui les avait lus en manuscrit dès février 1760, partageait pour un temps cet enthousiasme. Il comparait déjà *Fingal* aux poèmes homériques, tandis que Gray se montrait particulièrement touché de la *Nuit d'Octobre*, ce chant des six Bardes que Macpherson a plus tard repris, mais en note seulement, et qu'on ne trouve plus dans l'édition courante. Boswell écrivait à Erskine : « Vous sentirez en lisant Ossian que vous avez une âme. » Shenstone écrit à Percy le 11 août 1760 qu'il doit se procurer immédiatement les *Fragments* ; il y a là un trésor à exploiter, ajoute-t-il après *Fingal* l'année suivante ; c'est un « génie purement original » ; c'est « la quintessence même de la poésie ». Percy, plus défiant, accueille toutefois Ossian avec intérêt, et s'en inspirera bientôt pour ses poésies runiques. Mason, Lyttleton et Mrs. Montagu étaient du même avis. Les *Fragments*, vite épuisés, durent être bientôt réédités.

Plusieurs revues en donnèrent des extraits qui les firent connaître d'un public beaucoup plus étendu et pénétrer plus aisément en France et en Allemagne. D'autres revues donnaient des articles enthousiastes : l'*Annual Register* de Burke et la *Critical Review* de Smollett. Le docteur Blair, dont nous avons parlé, publiait en 1763 sa fameuse *Dissertation critique sur les poèmes d'Ossian*, où il faisait ressortir avec une minutieuse patience et un enthousiasme infatigable les innombrables mérites de cette poésie nouvelle, égalait Ossian à Homère et même le lui préférait. Cette Dissertation fut plusieurs fois rééditée et résumée, en France par Suard et d'autres, en Allemagne par Christian Felix Weisse en 1765 et 1766 (1). Directement ou à travers ces adaptations, elle contribua beaucoup à fonder en raison, à autoriser l'admiration littéraire pour Ossian.

Turgot, qui le premier faisait connaître en France quelques fragments erses dès septembre 1760, saluait en eux une poésie nouvelle, où il retrouvait les qualités les plus remarquables du *style oriental*. Suard y reconnaît « une naïveté, une douceur de sentiments, un désordre et une vivacité dans les mouvements, une énergie dans les images, une vérité dans les tableaux, qui affectent l'âme et l'imagination d'une manière très agréable ». Diderot s'écrie : « Ce qui me confond, c'est le goût qui règne là, avec une simplicité, une force et un pathétique incroyables. » Grimm, après avoir enregistré le grand succès qu'ont obtenu les *Poésies erses* du *Journal Etranger*, ajoute : « Cela est, en effet, beau comme Homère. » Revenant à la charge plus énergiquement encore après avoir lu *Fingal*, Suard déclare qu'on y trouve « l'élévation de Pindare et l'enthousiasme des Prophètes » et dit de l'hymne au soleil de *Carthon* : « Homère et Milton n'ont point de traits plus sublimes. » Le *Journal Encyclopédique* s'étant permis de ne reconnaître à *Fingal* d'autre mérite que la nou-

(1) On en trouvera l'analyse dans *Ossian en France*, livre I, chap. V.

veauté, et d'affirmer qu'une traduction française complète n'aurait aucune chance de succès, Lessing réplique avec indignation : « Tant pis pour les Français ! » Dès 1762-1763 Ossian trouve des enthousiastes en Allemagne, par exemple le professeur Raspe qui est son premier introducteur. Herder jeune, et dans toute l'ardeur de la découverte, compare Ossian à Moïse et à Job. Klopstock lui voue un culte. Denis, dès 1763, l'admire à travers Cesarotti et attend avec impatience l'édition anglaise : « A peine avais-je lu ses poèmes que je l'associai dans ma pensée à Homère et à Virgile. » Les *Gelehrte Anzeigen* de Göttingen le présentent à un public assez étendu en 1765. C'est d'après cet article que Gjörwell le fait connaître à la Suède dans le *Svenska Mercurius* la même année. Gothenius et lui rivalisent d'enthousiasme. Gothenius admire fort ce « style oriental » et, après avoir traduit l'hymne au soleil de *Carthon*, s'écrie : « Pardonnez-moi, lecteurs, une telle émotion m'a saisi, que j'ai dû m'interrompre. » En Italie Cesarotti écrit à Macpherson son admiration : « Votre Ossian m'a tout à fait enthousiasmé. Morven est devenu mon Parnasse et Lora mon Hippocrène. Je rêve toujours à vos héros... » Il le préfère à Homère, et il ajoute : « L'Ecosse nous a montré un Homère qui ne sommeille ni ne babille, qui n'est jamais ni grossier ni traînant, toujours grand, toujours simple, rapide, précis, égal et varié. » On voit qu'il trouve à Ossian des qualités qui ne sont guère les siennes. Rares sont les notes discordantes. Patriarchi traitait *Fingal* de « livre très indigne, plein de malice et d'artifice ». Mais ce personnage est un classique forcené, ennemi de tous les « innovateurs ». Horace Walpole, d'abord favorable à Ossian, s'en dégoûte bientôt et le jugera très sévèrement. Samuel Johnson, dès le début, refuse tout intérêt et toute valeur aux poèmes ossianiques. Le *Journal Encyclopédique* renouvelle en 1763 ses attaques, et fait une charge à fond contre le style ossianique, ses métaphores ou ses comparaisons, et sa monotonie. En somme, l'accueil des premières années fut extrême-

ment favorable : la plupart des témoignages qui viennent d'être cités se placent de 1760 à 1764. Encore faut-il tenir compte de la difficulté qu'on éprouvait sur le continent à se procurer les textes : on en trouve à Göteborg, port de mer, à Hanovre, ville à demi-anglaise ; mais Denis, à Vienne, n'en peut trouver jusqu'à ce qu'il en ait découvert un à Prague.

Après l'enthousiasme presque unanime de la première heure, Ossian avait à passer par une redoutable épreuve, où de moins heureux que lui auraient succombé : il lui fallait justifier son authenticité. Le cas était très différent suivant les pays. En Angleterre, soit critique plus avisée et plus voisine des sources, soit surtout préjugé contre tout ce qui était écossais, des doutes très sérieux s'étaient élevés dès l'aube de la révélation ossianique. Le docteur Blair cherchait à les dissiper par une argumentation méthodique qui remplissait une partie de sa longue Dissertation. Gray flotte entre l'admiration et l'incrédulité ; dès mars 1760, il demande des détails sur l'auteur et l'époque. Le rapprochement qui lui vient à l'esprit avec *Hardyknute*, ballade écossaise refaite récemment, autorise quelque inquiétude. A la fin de 1762, on le voit encore bien hésitant devant *Fingal*. Horace Walpole, Beattie sont le plus souvent sceptiques ; l'historien Hume, quoique Ecossais, voudrait bien voir les originaux ; Thomas Percy, l'éditeur des *Reliques*, Evans, qui publie les *Specimens* des bardes gallois, sont tous deux qualifiés pour examiner de près la question ; ils ne croient ni l'un ni l'autre à l'authenticité, et jugent sévèrement Macpherson et son œuvre(1). Johnson assomme dès l'abord Macpherson d'une négation radicale, qui donnera lieu plus tard à des insultes et à une célèbre querelle. Sauf ce dernier incident, on peut dire que, de 1770 à la fin du siècle, s'il y a toujours des incrédules parmi les lettrés, le plus grand nombre des lecteurs goûte Ossian sans

(1) Hans Hecht, *Thomas Percy und William Shenstone. Ein Briefwechsel aus der Entstehungszeit der Reliques, hgg. mit Einleitung und Anmerkungen*, Strasbourg, 1909, p. 18.

se préoccuper de savoir jusqu'à quel point il est authentique. En France, le grave *Journal des Savants*, après avoir fait remarquer dès 1762 que des sentiments trop modernes et des ressemblances littéraires trop frappantes invitent à de sérieux doutes, ouvre ses colonnes à deux communications intéressantes : en 1763, la lettre d'un Irlandais qui revendiquait pour sa patrie Ossian et ses poèmes, et surtout en 1764 un très long et très savant Mémoire anonyme qui allait beaucoup plus loin dans le même sens, et accusait Macpherson d'avoir librement composé ses poèmes écossais en se servant de noms et de légendes de l'Irlande. Ce Mémoire n'eut pas beaucoup de retentissement en France : on crut généralement à l'authenticité jusqu'à la fin du siècle et même au delà. En Italie, la question ne paraît pas avoir été discutée avec beaucoup d'ardeur. Camillo Zampieri et Giambattista Roberti niaient l'authenticité dès 1764 ; Angiolini l'affirme encore en 1788, et la masse des lecteurs de Cesarotti n'en doute pas. En Hollande Van Lelyveld est au courant de ces doutes en 1766. En Finlande Porthan, bon connaisseur en fait de poésie populaire, combat en 1778 l'authenticité totale. Mais en général dans les pays scandinaves on croit à l'Ossian authentique ; les doutes ne s'accumulent qu'à la fin du siècle, quand le bruit se répand que Macpherson persiste dans son refus de montrer les originaux ou n'aboutit pas à les publier. Le Mémoire du *Journal des Savants*, réimprimé à Amsterdam en 1764-1765 avec la collection du *Journal*, est réédité à part à Cologne en 1765 ; il avive la discussion. Haller est probablement l'auteur de l'article des *Gelehrte Anzeigen* de Göttingen (1765) qui proteste contre les conclusions du Mémoire. Celui-ci est analysé en 1766 dans les *Entretiens de Hambourg*, et la même année dans les *Lettres sur les Curiosités de la Littérature*, publiées à Slesvig par Gerstenberg, cette fois avec approbation. Gerstenberg est à cette époque le seul incrédule qu'offre la littérature allemande : s'il se prononce nettement contre l'authenticité

d'après le Mémoire, ses doutes sont antérieurs et ont jailli dès la première lecture des poèmes ossianiques. Son cas est un peu celui de Percy et d'Evans : il connaît l'Edda, et l'esprit qui règne dans l'œuvre de Macpherson lui paraît absolument différent de celui qu'on trouve dans l'ancien Nord. D'autres ont des doutes secrets : Klotz, en faisant part des siens à Denis (1769), ajoute « qu'il ne peut pas, qu'il n'ose pas les exprimer en public ». D'ailleurs, H. P. Sturz a été sur place en 1768 se convaincre de l'authenticité d'Ossian ; Macpherson lui en a montré les originaux et lui en a déclamé plusieurs passages. M^me de Berlepsch fera plus tard le même voyage pour arriver au même résultat : elle s'entretient en Ecosse avec un Macdonald qu'elle a connu à Weimar, et, comme elle est grande amie de Herder, elle achève de l'ancrer dans sa foi ossianique. Herder polémique contre Fr. Aug. Wolf, à qui Ossian est suspect, et qui en 1795 méditait un grand ouvrage sur les poésies primitives et les épopées en général, dans lequel il aurait consacré un chapitre « à l'ensemble des *carmina celtica* ». Mais nous sommes à la fin du siècle, moment où l'on voit partout renaître ou se fortifier les doutes, que des ossianistes fervents comme un Schundenius à Göttingen tentent méthodiquement de renverser en s'appuyant tantôt sur les « arguments internes » (1799), tantôt et plus difficilement sur les raisons extérieures.

Plusieurs s'en tirent en transportant leur admiration d'Ossian à Macpherson. Déjà Gray en mars 1760 écrivait à Walpole: « Si j'étais sûr que quelqu'un, aujourd'hui vivant en Ecosse, a écrit ces poèmes pour se divertir et pour rire de la crédulité du public, j'entreprendrais le voyage des Hautes-Terres rien que pour le plaisir de le voir. » Gibbon, en 1776, fait remarquer (dans une note au chapitre I^er de l'*Histoire de la décadence et de la chute de l'Empire romain*) que dans l'une et l'autre hypothèse les poèmes ossianiques sont l'œuvre d'un Calédonien. Cesarotti prend à peu près le même parti en 1790, avec des éloges de Macpherson qui seraient en partie

mérités si l'on admettait la thèse, insoutenable aujourd'hui, de la fabrication totale et sans modèles d'Ossian. Au contraire, le P. Andrès, en 1785, déclare que si les poèmes sont anciens, ce qu'il ne croit pas, ils sont l'œuvre d'un grand génie ; s'ils sont modernes, ils n'offrent aucune espèce d'intérêt. Herder passe par un stade intermédiaire : il prend dès 1769 le parti d'Ossian contre les sceptiques ; quoique Harold, lui-même imitateur de Macpherson, lui ait donné (1775-1776) des renseignements très précis qui l'invitent à douter de l'authenticité absolue, il ne peut se détacher du rêve de jadis, et ses sentiments à ce moment offrent quelque ressemblance avec ceux de Chateaubriand plus tard. Ses deux dissertations de 1780, l'une *Sur l'influence de la poésie*, l'autre *Sur l'influence de la constitution (politique) sur la poésie*, continuent à s'appuyer sur une vague authenticité. En 1795, dans son article *Homère et Ossian* paru dans les *Horen*, il fait un pas de plus et adopte à peu près l'attitude de Cesarotti : si Macpherson s'est borné à rassembler et à refondre, il a été le Solon et l'Hipparque de cet Homère ; s'il a créé de toutes pièces, il faut lui savoir gré d'avoir ranimé la poésie languissante. En cette fin du siècle, plusieurs voient partout des contrefaçons : les *Prolégomènes* de Wolf sont de 1795, et quand l'ancienne épopée russe, le *Dit de la Bande d'Igor*, fut découverte en cette même année 1795, elle fut considérée par plusieurs comme une supercherie littéraire due à un moderne. Mais la plupart croyaient toujours à Ossian. Bilderdijk, qui en 1809 n'était pas encore détrompé sur le moine Rowley de Chatterton, explique les doutes des Anglais sur Ossian par leur manie de voir partout des faux, qu'il s'agisse de testaments ou de papiers d'affaires, manie dont il a, dit-il, souffert personnellement en Angleterre. En somme, entre 1770 et 1790, la majeure partie de l'Europe lettrée croit tranquillement à l'authenticité absolue de l'Ossian de Macpherson.

Ainsi s'explique son succès croissant. Moins discuté que

dans les trois ou quatre premières années de la révélation, il peut librement attacher et retenir ses lecteurs. Il n'excite pas seulement leur intérêt, leur sympathie, mais leur enthousiasme : il semble que l'on ne soit guère ossianiste à demi. Par contre, cet enthousiasme est souvent peu durable : c'est fréquemment une crise par laquelle on passe, un engouement passager. Non seulement Ossian a pour lui le nombre, mais encore la qualité : à peu d'exceptions près, ce sont les esprits les plus remarquables, les écrivains les plus célèbres qui le goûtent et l'admirent. Tels sont les principaux caractères généraux du succès d'Ossian en Europe pendant le dernier tiers du XVIII^e siècle. Nous ne connaîtrons jamais ce succès avec une parfaite précision : nous n'en pourrons déterminer avec exactitude ni l'étendue et les limites, ni la nature intime. Nous ne savons que ce que la littérature nous a conservé ; et aucun recensement méthodique n'a été tenté, sauf pour la France. Outre les témoignages trop rares recueillis par les biographes et les historiens des littératures, on en rencontre bien d'autres en parcourant en tous sens la littérature européenne de cette époque ; mais, je le répète, une enquête systématique reste à faire pour la plupart des pays. Je me bornerai ici à noter ce qui me paraît être le caractère et comme la couleur particulière de l'ossianisme dans quelques grands pays.

Macpherson avait peut-être raison de signaler avec quelque aigreur, en 1773, le contraste qu'il apercevait entre le succès de son Ossian sur le continent et l'accueil infiniment plus réservé qu'il recevait en Angleterre. Dans ce pays en effet, après la curiosité et les discussions des premières années, Ossian, même pour ceux qui le croient authentique, éveille plutôt un intérêt documentaire qu'un enthousiasme poétique. Certes, il a des lecteurs nombreux et fidèles : le nombre et la variété des réimpressions en font foi. Dans cent trente bibliothèques privées anglaises dispersées de 1771 à 1800, dont il a examiné les catalogues, M. R. S. Crane

a compté trente-sept exemplaires d'Ossian. Les émigrés français rencontrent dans les coins les plus reculés de la Grande-Bretagne des adeptes d'Ossian avec qui, comme Mme de Genlis, ils communient dans une admiration et des émotions communes. En Amérique même, M. de Chastellux, vers 1782, s'aperçoit avec ravissement que Jefferson connaît à fond Ossian. La nuit, ils se récitent autour d'un bol de punch des passages de ces « sublimes poésies ». Mais enfin, jusqu'à la fin du siècle, aucun poète anglais de quelque éclat ne se déclare nettement son disciple, ni parmi les derniers classiques purs ou de transition, ni dans le camp des novateurs. Cowper, Crabbe, ne lui doivent probablement rien ; Blake, isolé et peu connu, l'aime et s'inspire de lui, mais à l'écart et comme dans l'ombre ; l'Ecossais Burns connaît bien le barde des Hautes-Terres, mais son génie vivant et ardent se tourne d'un tout autre côté. Coleridge l'imite, nous le verrons, dans sa jeunesse, et en 1803 parle encore avec émotion de « la douce voix de Cona ». Wordsworth est nettement ennemi des poèmes tels que Macpherson les a publiés, et regrette (*Ecrit sur une page blanche de l'Ossian de Macpherson*) qu'il ait cru devoir fabriquer des imitations qui faussent en la précisant la grande figure nébuleuse et mélancolique du Barde celtique. Il se montre encore plus sévère pour Macpherson, et, ce qui est tout différent, fort injuste pour la valeur intrinsèque de son Ossian, dans l'Appendice à la Préface de la seconde édition des *Ballades Lyriques* (1800). Cependant dans le *Prelude* (VII) il compte Ossian parmi les livres qui charmèrent son adolescence : sa voix l'appelait « des bords des torrents de Morven ». Southey, en 1793, veut aller en Ecosse pour y retrouver l'esprit d'Ossian ; et le style de *Thalaba*, son poème de 1801, lui doit quelque chose. Ces trois poètes ne sont restés sous le charme que pendant leur première jeunesse, de 1790 à 1795 environ. Jusqu'à Byron, Ossian ne joue pas un rôle éminent dans les inspirations de la poésie anglaise. Parmi les critiques,

l'opposition absolue et brutale de Johnson fait grand tort au Barde : car le docteur, qui ignorait l'art des nuances, ne se contentait pas de lui refuser toute authenticité, il lui refusait tout mérite. Au XIXe siècle seulement, Hazlitt saura montrer ce que l'homme moderne peut trouver dans les poèmes ossianiques de conforme à ses sentiments nouveaux et de sympathique à son âme.

Il en était tout autrement sur le continent au XVIIIe siècle. Une protestation comme celle de Voltaire demeure une exception. Dans ses *Questions sur l'Encyclopédie* (1770), à l'article *Anciens et Modernes*, il cite dans une traduction de son cru le début de *Fingal*, en montre la ressemblance avec les versets les plus hardis et les plus figurés des Prophètes, et fait censurer par un Florentin ce style oriental, ampoulé et vide, si facile d'ailleurs à imiter. Pour prouver ce dernier point, le Florentin pastiche (assez peu fidèlement d'ailleurs) le style ossianique. La critique de Voltaire ne portait que sur le style ; mais on protesta, en France et à l'étranger, contre ce jugement irrévérencieux. Dès 1771, les *Göttingische Gelehrte Anzeigen* insèraient une vive réplique. Beaucoup d'admirateurs de Voltaire sont chagrinés et choqués de le voir ainsi parodier et railler leur cher Ossian : David de Saint-Georges et Griffet-Labaume en 1795, Laya en 1799, et ce sera encore l'avis d'Edmond Géraud sous l'Empire. Toute l'autorité de Voltaire n'a pas suffi à convaincre les ossianistes français. Ceux-ci sont nombreux et fidèles. Aux enthousiastes de la première heure, aux Suard, aux Diderot, ont succédé des adeptes non moins convaincus : le marquis de Saint-Simon, Le Tourneur, Dorat, Léonard, Fontanes, M.-J. Chénier (1). Ces noms ne sont pas de grands noms ; mais où étaient nos grands poètes entre 1760 et 1800, à l'exception d'André Chénier, que les

(1) Pour le détail des témoignages, voir *Ossian en France*, livre premier, chap. II, III, V, VI ; livre second, chap. I, II, III.

poèmes ossianiques ont d'ailleurs intéressé, surtout pour les tableaux qu'ils offraient à son imagination, sans toutefois le pénétrer bien profondément? Ossian est goûté par beaucoup d'autres, mais discrètement et comme dans l'ombre ; s'il n'est pas mis au rang d'Homère et de Virgile, sauf par quelques enthousiastes, il est aimé des poètes et estimé des érudits, des critiques.

Il faut faire une place à part à la Suisse romande, où le doyen Bridel voyait dans le barde des montagnes de l'Ecosse le type du poète vrai, sincère et naturel, celui qu'il fallait à un peuple libre, fier de son indépendance et des souvenirs de ses aïeux héroïques, tel que le nourrissent les montagnes de la Suisse.

L'Italie paraissait offrir un terrain moins propice à l'admiration et au culte d'Ossian. Grâce à Cesarotti, il y recrute cependant des prosélytes. L'excellent abbé avait formé autour de lui à Padoue un cercle d'ossianistes. Il se faisait appeler par eux *padre Ossian* et donnait le nom d'Oscar à Giuseppe Barbieri, son disciple préféré. Il se considérait tout à fait comme le représentant d'Ossian : aimer le Barde, c'était l'aimer. S'il se rendait à Venise, il y trouvait un cercle de dames ossianistes parmi lesquelles il reprenait le nom d'Ossian ; et sa préférée recevait celui de Malvina. C'est ainsi qu'il adresse ses lettres et qu'il les signe. Son Ossian en vers italiens porte la renommée du Barde non seulement à Bologne, où « ce phénomène littéraire attire tous les curieux » en 1765, mais à Vienne, où il fait fureur en 1773, et même à Varsovie : le roi Stanislas en est enthousiaste, et une belle jeune fille de dix-sept ans en sait des pages entières par cœur. Ce prestige d'Ossian, dû en grande partie aux mérites de son traducteur, persiste en Italie pendant toute la fin du siècle et au début du siècle suivant. MM. Graf et Hazard nous en donnent des témoignages intéressants. Entre 1766 et 1795, c'est l'admiration de Daniele Floris, de Mattei, de Fantoni, de Monti, de Galeani Napione, parmi

d'autres peu connus. En 1784, c'est l'entrée triomphale d'Ossian dans l'Académie des Arcades de Rome, lorsque la réception de Cesarotti fut accompagnée d'une *fête pastorale* dans laquelle le président célébra en vers les mérites du Barde : « Avec toi je m'avance tremblant dans les forêts de Morven ; j'entends le torrent gronder, j'entends rugir les bêtes fauves... »; quoiqu'il n'y ait guère de bêtes fauves dans la Calédonie ossianique. Angelo Mazza écrit des *Stances* à Cesarotti où le Barde est comblé de louanges ; G. Barbieri une épître non moins enthousiaste. Le comte Prospero Balbo, dans ses *Ozi letterari* de 1791, s'intéresse fort à Ossian, et le premier sans doute en Italie fait connaître le recueil de Smith, auquel il consacre une leçon académique, et qu'il traduira en partie. Vers 1796, Foscolo, à dix-huit ans, admire le *patetico cantor di Selma ;* mais, en 1803, il ne parle plus que de sa « magnifique barbarie » et proteste contre le goût ossianique qui sévit en Italie. Ce vrai poète subit, on le voit, la même évolution que ses contemporains Wordsworth, Coleridge et Southey. Ambrogio Viale, le « solitaire des Alpes », se nourrit d'Ossian dans sa retraite sauvage. Pindemonte ossianise volontiers à la fin du siècle. Les improvisateurs se donnent libre carrière sur les thèmes faciles que leur offrent les poèmes. En 1792, Fortunata Fantastici, improvisatrice arcadienne, compose des pièces de vers sur Agandecca et Fainasilla. En 1797, le fameux Gianni improvise en style ossianique l'éloge de Desaix à la table de Berthier. En 1796, Ubaldo Primavera publie des *Exemples* de beau style *tirés des poèmes d'Ossian* et distribués par ordre alphabétique. Il n'est pas jusqu'à un perruquier de Bologne qui, en 1772, ne se pâme d'aise en lisant Ossian. Par contre, le P. Andrès, en 1785, réfute les éloges de Blair, accuse Ossian d'inintelligible jargon et lui en veut d'avoir « enveloppé de ténèbres l'horizon poétique de l'Angleterre ». C'est la réaction d'un génie méridional : cet Espagnol fixé en Italie veut avant tout de la clarté et de la lumière. Et s'il n'aime pas Ossian, il ne goûte

pas Dante non plus, tant son classicisme est étroit. Au moins son confrère le P. Aponte, qui est professeur de grec à Bologne, se contente de préférer Homère. Cesarotti lui-même faisait des réserves judicieuses sur l'uniformité et l'étrangeté bizarre d'Ossian ; il le laisse au-dessous du Tasse et de Virgile.

L'enthousiasme est plus général encore en Allemagne. Le grave Haller, qui n'admet en poésie que l'utile et le moral, aime Ossian et le défend quand on l'attaque. Son *Journal* en donne la preuve. Né en 1708, Haller est probablement l'un des doyens des ossianistes européens. Mais l'ossianisme règne surtout dans les groupes de poètes bardisants : il se fond, comme nous le verrons, avec le culte de l'ancienne Germanie, et en général de l'ancien Nord. On forme des projets de voyage en Calédonie : le pays d'Ossian devient pour quelques enthousiastes ce qu'est pour l'artiste ou l'humaniste la Grèce ou l'Italie : la terre classique du beau et le berceau de la poésie. En 1768, Klopstock, avec l'appui du comte Bernstorff, devait organiser une mission du poète danois Ewald en Ecosse, dans les Orcades, etc., pour y recueillir les mélodies des poèmes ossianiques ou d'autres analogues. En 1770, Herder entretient Gœthe d'un projet assez vague de voyage poétique et mythologique (*Fabelreise*) en Calédonie, où il pourrait saisir sur place la poésie naturelle. On sait l'importance qu'attribuait à Ossian et à ses poèmes le groupe poétique de Göttingen vers 1772 : dans ce *Hainbund* qui veut faire revivre, assez puérilement, les anciennes coutumes germaniques, on s'inspire d'Ossian, faute de mieux, et de l'Edda, mais surtout d'Ossian.

Les ossianistes allemands se recrutent d'ailleurs parmi les écrivains les plus distingués et les plus grands poètes. Il suffit de nommer Haller, Hamann, Klopstock, Herder, Bürger, Goethe, Schiller. Hamann lit Ossian en 1772 en même temps que les *Specimens* des bardes gallois d'Evans. Il en parle avec Herder. Klopstock est surtout occupé d'Ossian entre 1765 et

1775. On a vu comment il mélange l'inspiration rêveuse du barde et le souffle guerrier des scaldes scandinaves. Vers 1768 il correspond avec Macpherson. Même quand il a perdu la foi en l'authenticité, il reste sensible au charme des poèmes. Herder est de beaucoup celui qu'Ossian a le plus profondément et le plus longtemps pénétré. Hamann le lui a peut-être révélé ; en tout cas ils s'en entretiennent fréquemment dans leur correspondance des années 1766-1767. C'est Hamann qui a prêté à Herder la *Dissertation* de Blair ; Herder est si profondément intéressé qu'il tarde à la rendre et cherche à la faire venir pour lui. Il lit *Fingal* durant le trajet par mer d'Anvers à Amsterdam, à minuit, pendant que le navire est échoué sur des bancs de sable, dans un isolement qui a quelque chose de sinistre. Mais c'est surtout dans son exil de Bückeburg (1771-1773), dans ses promenades solitaires par champs et par bois, qu'il se délecte de la lecture des poèmes ossianiques, en même temps que du recueil de Percy et de Shakespeare. Il se fait lire Ossian à son lit de mort, suprême privilège que le Barde ne partage qu'avec Klopstock et la Bible. On sait maintenant que Gœthe a fait la connaissance d'Ossian dès 1769, à Leipzig. Cette connaissance s'est fortifiée dans ses entretiens avec Herder à Strasbourg, en 1770-1771, et à son tour il l'a fait connaître à Jung-Stilling. En 1771, il traduit en prose les *Chants de Selma* pour Frédérique Brion, traduction qui reparaîtra dans *Werther*. Il compose des dessins destinés à illustrer une réimpression en Allemagne du texte anglais, édition qui n'a jamais paru. C'est lui qui donne à Herder la traduction en prose des morceaux d'Ossian contenus dans les *Volkslieder* de 1778-1779 (devenus plus tard *Stimmen der Völker*), traduction que Herder mettra en vers. Cette période ossianique ne dura guère qu'une dizaine d'années. En 1829, Goethe fera remarquer à H. Crabb Robinson que Werther s'engoue d'Ossian au moment où il perd la raison. Mais en 1777, M^me^ de Berlepsch appelle Herder et Goethe « les deux rochers d'Ossian ».

Quant à Schiller, ossianiste moins fervent, il est clair cependant que pour lui Ossian est le type à la fois de la poésie naïve ou primitive, et de la poésie sentimentale plus tardive. Il l'admire et l'imite vers 1780. Le peintre Müller lui adresse une ode. Matthisson est élevé par une tante encore très jeune qui lui fait aimer Ossian (vers 1775). Tieck sera le dernier représentant des grands ossianistes allemands du XVIII^e siècle.

Le succès d'Ossian a donc été général dans les principales nations littéraires de l'Europe. Il semble s'être répandu inégalement dans les autres pays. En Hollande Feith donne au Barde un grand rôle dans son roman *Ferdinand et Constantia* (1783). « Avec quel plaisir, s'écrie Ferdinand, avec quelles larmes délicieuses je le lus ! En vérité Ossian est l'ami des heures tristes, le poète du cœur. » En Suède il a été, pendant le dernier tiers du siècle, plus goûté peut-être que partout ailleurs. Le classique Kellgren professe la plus grande admiration pour le Barde dans sa thèse latine de 1774 *De poesi*. Ossian est l'évangile de l'enthousiaste Thorild, tant par son sentiment profond de la poésie des astres que par les mœurs primitives et presque sauvages qu'il représente. Dans son poème *Les Passions*, il le couvre d'éloges. En 1781, il erre dans les forêts, un Ossian à la main. Le sentimental Lidner est touché surtout par le paysage ossianique. De même Bergsten en 1775, le professeur Tidgren à Abo, Dahl, Enbom en 1792, qui célèbre « le nom sacré d'Ossian », Brander- Skjöldebrand en 1797, etc. L'apogée est atteint vers 1800. Peu de pays ont été aussi touchés par le charme ossianique que la Suède, à laquelle il faut joindre la Finlande. Le classique Leopold est presque le seul écrivain notable qui fasse exception. Ossian est très lu par Frédérique Brun en Danemark vers 1800. En Russie Karamzine et son ami Pétrov passent « la moitié des nuits d'hiver » à savourer Ossian aussi bien que Shakespeare. Le premier, dans son ode *La Poésie*, loue « l'inimitable Ossian, sombre fils de Fingal ». C'est vers 1800 qu'il commence à être bien connu en Russie. Nous sommes

bien loin de savoir, nous ne saurons jamais sans doute, combien d'esprits en Europe se sont intéressés à Ossian, combien d'âmes l'ont goûté. Un certain nombre de lecteurs ont pu le lire en anglais, malgré la difficulté de la circulation des livres entre les différents pays. Mais enfin la plupart ne l'ont connu que par les traductions, et nous nous trouvons là sur un terrain un peu plus stable.

III

## LES TRADUCTIONS

Il est très inexact de dire, comme on l'a fait si souvent, que dès son apparition Ossian fut traduit dans toutes les langues de l'Europe. Dans la plupart des nations au contraire, il dut attendre vingt, trente années et davantage, avant de trouver une traduction complète. Presque partout on passe par une première période de traductions fragmentaires et décousues. La France est le premier pays qui ait traduit de l'Ossian. Dès septembre 1760, Turgot publiait dans le *Journal Etranger* deux morceaux de poésie erse qu'il avait trouvés dans le *London Chronicle* du 21 juin, et qui étaient extraits des premiers *Fragments* de Macpherson : cinq pages extrêmement ossianiques de sentiments et d'expression. Mis en goût par cette révélation, le même *Journal* donnait, en janvier et décembre 1761, deux autres morceaux traduits par Suard sur le volume des *Fragments*. Diderot, enthousiaste de cette poésie nouvelle, traduit pour Grimm et peut-être pour Suard d'autres morceaux du même recueil. En 1762, le *Journal Etranger* faisait faire à ses lecteurs plus ample connaissance avec Ossian : il donnait cinq des petits poèmes que contenait le volume de *Fingal*. En 1764 et 1765, la *Gazette Littéraire de l'Europe*, qui avait repris avec les mêmes directeurs la succession du *Journal Etranger*, continuait sa tâche en donnant, toujours par la plume de Suard, plusieurs poèmes ou morceaux nouveaux. Une collection intéressante et qui eut du succès, les *Variétés Littéraires* d'Arnaud et Suard (1768 et 1770), rééditait les

traductions jusque-là publiées de morceaux ossianiques. En 1772, un *Choix de Contes et de Poésies Erses* donnait quatorze morceaux découpés très librement dans douze poèmes, sorte d'anthologie ossianique dont quelques pages étaient heureusement choisies. En 1774 seulement, une des deux épopées, *Temora*, était traduite pour la première fois, et l'autre, *Fingal*, attendait encore un traducteur.

L'Allemagne passe par la même période d'essais préliminaires, mais chez elle cette période est plus courte. En 1762 seulement paraissent deux fragments d'une page chacun, traduits par le *Bremisches Magazin* d'après le *Gentleman's Magazine ;* en 1763 Raspe donne des extraits de *Fingal* dans le *Hannoverisches Magazin*. Les *Fragments* de 1760 sont traduits à peu près en entier par Engelbrecht, à Hambourg, en 1764 ; ils devaient reparaître dans le *Neues Bremisches Magazin* en 1766. Wittenberg traduit *Fingal*, à Hambourg, en 1764. Ces noms ne disent rien au lecteur : en effet c'étaient des inconnus, le premier un marchand, le second un petit littérateur médiocre. En Allemagne Ossian n'a pas, tout au début, été présenté par des hommes de la valeur de Turgot ou de Diderot ; aussi ne se répand-il pas d'abord hors d'un cercle restreint de littérateurs de profession, auxquels s'adjoignent quelques amateurs. Ce premier travail s'accomplit dans la région du Nord, dans les villes hanséatiques ou dans le Hanovre, pays qui était en plus intimes rapports avec l'Angleterre. D'autres morceaux étaient cités dans la *Théorie de la Poésie* de Chr. H. Schmid (1767) et repris dans ses *Zusätze* (1769). Toutes ces traductions étaient naturellement en prose, en prose plus ou moins rythmée comme l'original. Mais déjà en 1767 on trouve une traduction en vers du chant de Colma et de la lamentation d'Armin, par Crome, dans les *Unterhaltungen* de Hambourg.

La même période se prolonge plus longtemps ailleurs. En Hollande, Van Lelyveld traduit dès 1763 *Les Chants de Selma* dans les *Bijdragen* de Leyde, mais s'en tient là. En

Suède, Ossian est présenté dans un journal de Göteborg par Gothenius en 1765 ; il donne l'hymne au soleil de *Carthon* et l'hymne à la lune de *Dar-thula*. Göteborg, comme les villes hanséatiques, est un port ouvert aux importations anglaises. On en reste là pendant plusieurs années ; ce n'est que de 1774 à 1780 que Kellgren, dans la *Revue d'une société d'Abo*, dans les *Abo Tidningar* et dans la *Stockholms Post*, fait mieux connaître Ossian au public suédois, mais encore partiellement. Clewberg publie, également en Finlande, dans les *Abo Tidningar* de 1775, un poème intitulé *Oscur ;* il avait aussi traduit *Carthon*, mais sans le publier.

L'Italie n'a pas connu cette période intermédiaire ni cet Ossian fragmentaire. Un hasard heureux faisait vivre sous l'azur vénitien l'admirateur le plus enthousiaste et le traducteur le plus habile du barde des brouillards. L'abbé Melchior Cesarotti était en 1760 précepteur à Venise ; il y fit la connaissance d'un jeune Anglais, Charles Sackville, qui lui révéla les *Fragments* erses, puis *Fingal*. Il ignorait complètement l'anglais : son admiration naquit du mot à mot italien que lui donnait son jeune ami, et c'est sur cette sorte de version littérale qu'il commença à traduire Ossian ; puis il apprit la langue en traduisant. Cesarotti adopta immédiatement, pour rendre la prose de Macpherson, l'hendécasyllabe non rimé (*sciolto*), vers dans le maniement duquel il se révéla un maître : et la gloire du versificateur a survécu en Italie à celle du poète et de son modèle. Avec leurs épithètes, leurs mots composés, hardis néologismes en italien, leurs tours calqués sur ceux du texte anglais, avec leur allure souvent brusque et saccadée, leurs coupes savamment variées, leurs continuels enjambements, les *sciolti* de Cesarotti, sans rendre exactement l'effet de la prose de Macpherson, donnaient une impression assez voisine, plus frappante peut-être ; au point que l'œuvre a été longtemps considérée, non seulement en Italie, mais un peu partout, comme supérieure à l'original ; c'était l'avis de Mme de Staël et de beaucoup d'autres, même Anglais. Cesa-

rotti est exact en général ; mais il ajoute au besoin quelques mots qui rendent le récit plus intelligible. Dès la fin de 1762 paraissait *Fingal*, dès la fin de 1763 *Temora* et d'autres poèmes. L'Ossian de Cesarotti se réédita, successivement complété et amélioré, sept fois au moins de 1763 à 1795 ; il devait avoir encore au moins huit éditions de 1801 à 1829. Ce fut un immense succès, dû, je le répète, au moins autant aux talents du traducteur qu'aux mérites de l'original (1). Les Italiens ont donc possédé dès le premier jour leur traduction d'Ossian, et dont le succès excluait toute autre entreprise rivale. Prospero Balbo, en 1787, traduit le premier quelques-uns des poèmes du second Ossian, celui de Smith. Michele Leoni, au début du XIX^e siècle, mettra tout l'Ossian de Smith en vers italiens pour compléter Cesarotti.

Comme Cesarotti en Italie, et à son exemple, Denis en Allemagne tentait d'élever à Ossian un monument digne de lui. Le Bavarois Michel Denis, devenu jésuite autrichien, professeur de belles-lettres comme Cesarotti, avait appris dans l'Ossian italien à admirer le barde de Morven. Quand il connut le texte anglais, il le traduisit tout entier en hexamètres, sous l'influence sans doute de Klopstock et du succès de sa *Messiade*. Cette traduction complète parut, magnifiquement imprimée, en 1768 et 1769. Une grande curiosité, un grand intérêt furent éveillés par ce monument imposant, mais massif ; on le constate au nombre des articles qui furent consacrés à la traduction de Denis. L'Allemagne possédait au bout de peu d'années un Ossian complet en vers, et c'est dans Denis que le plus souvent on citera Ossian, au moins au XVIII^e siècle. Gœthe l'a lu « avec beaucoup de plaisir » et estime que de pareilles tentatives raffermiront le bon goût (1773). Mais tout le monde n'approuve pas le majestueux hexamètre substitué à la souple prose rythmée de l'original.

(1) Sur l'Ossian de Cesarotti, ses idées et sa méthode, voir P. Hazard, *Revue de littérature comparée*, t. I (1921) p. 47-51.

Herder proteste avec énergie contre cette trahison dans ses fragments *Sur Ossian et les Chants des anciens peuples* (1773). Il estime que tout le parfum de poésie primitive qui se dégage des poèmes ossianiques disparaît dans la traduction de Denis. Il avait déjà, dans ses *Fragments* de 1766, conseillé d'adopter le vers libre des odes de Klopstock, le plus proche d'après lui de la poésie primitive, pour traduire Ossian comme Young et la Bible. Dans une lettre à Hamann de 1769, il déclare ne pouvoir supporter l'Ossian de Denis, qui « le noie dans des hexamètres qui veulent être homériques, comme s'il n'y avait pas une grande différence entre le doux bavardage du Grec et la rude brièveté du Barde ».

La grande traduction de Denis ne pouvait donc satisfaire complètement les ossianistes allemands, nombreux et fervents plus que partout ailleurs. Ils reprennent et recommencent son œuvre, soit en détail, soit d'ensemble. En aucun pays Ossian n'a été plus traduit. De 1762 à 1800, on signale quatre traductions complètes et trente-quatre partielles ; et le XIX^e^ siècle ne devait pas voir ce beau zèle se ralentir : de 1800 à 1868, neuf traductions complètes et vingt-deux partielles. Tel est en résumé le bilan d'un siècle d'ossianisme allemand ; je crois qu'Ossian a été traduit en langue allemande autant que dans toutes les autres langues ensemble. Quoique Denis continue en somme à faire autorité, on sent le besoin d'une traduction en prose plus exacte et plus souple. Harold et Petersen donnent Ossian en prose rythmée, l'un en 1775, l'autre en 1782. Rhode devait encore renouveler cette tentative, en accentuant le rythme et la fidélité à l'original, en 1800. Et surtout les traductions partielles se multipliaient. On trouve dans les Revues ou dans divers volumes des morceaux d'Ossian traduits en prose en 1773, en 1775 par Lenz, en 1778, en 1779 par Bürger, par Stolberg, en 1781 par von Hoven, en 1782 par Schiller, en 1782 et en 1797 par Herder, en 1798 et en 1799 par Schubart. Quelques-unes de ces traductions contiennent des poèmes entiers, comme le *Fingal*

de Schröder en 1800. Je mets à part, pour son importance, le rôle de Gœthe. On sait que *Werther* (1774) contient, après une remarquable esquisse du monde ossianique, la traduction des *Chants de Selma* presque entiers, et enfin celle d'un passage de *Berrathon* (1). La traduction de Gœthe était remarquablement exacte ; sa prose l'emportait de bien loin sur celle de ses émules ossianistes ; l'immense succès de son roman assurait la diffusion de ces pages, même dans des milieux qui jusque-là avaient ignoré Ossian. Aussi n'est-il pas étonnant qu'on cite désormais de préférence *Les Chants de Selma* dans la traduction de Gœthe : Petersen l'incorpore purement et simplement à son Ossian complet en prose de 1782. Nous avons vu que ces traductions, ainsi introduites dans *Werther*, remontent en réalité à 1771. Les essais de traduction en prose de Herder, dont plusieurs ont été retrouvés dans ses manuscrits, remontent en partie à la même époque ; c'est probablement le cas pour les quatre morceaux de poésie sidérale empruntés à Ossian qui figurent dans son ouvrage *Sur l'Esprit de la Poésie hébraïque* (1782), et pour les trois morceaux sur la vie et la mort qu'il cite dans son article *Hades und Elysium* de la même année (2). En Hollande, Feith incorpore à son roman sentimental *Ferdinand et Constantia* (1785) l'hymne à la lune traduit d'après Herder, et *Alpin* traduit en vers d'après *Werther*.

Une nouvelle traduction complète en vers ne devait paraître qu'en 1806, celle de Friedrich von Stolberg ; encore est-elle en vers simplement rythmés, très proches de la prose. Mais un grand nombre d'essais avaient été faits depuis Denis pour rendre en vers élégiaques ou lyriques tel ou tel morceau particulièrement poétique : en 1777, en 1778, en 1780 par

(1) Pour l'analyse et l'étude détaillée de ces morceaux, voir *Ossian en France*, I, p. 277-283.

(2) Pour tout ce qui concerne l'ossianisme de Herder, la dissertation de R. Tombo doit être complétée par les nombreux détails épars dans le grand ouvrage de R. Haym, *Herder nach seinem Leben und seinen Werken*, Berlin, 1880-1885, 2 vol.

Kretschmann, en 1784 par Elwert, en 1786, en 1794 par Reiner, en 1799, en 1800 par Lilienfeld ; et le mouvement devait continuer longtemps au XIX^e siècle. Aux poèmes de Macpherson s'ajoutaient ceux de Smith mis en vers par Chr. F. Weisse (1781), par F. L. W. Meyer (1792) et plus tard par Kosegarten (1801) ; ceux de A. Young, traduits par Pfaff (1792). Parmi ces traductions partielles en vers, il en est qui offrent une importance particulière : ce sont celles de Herder qui figurent dans ses *Chants populaires* (1779). On sait quel est le but et le plan de l'ouvrage : les poèmes ossianiques doivent figurer, pour Herder, parmi les monuments authentiques de la poésie naturelle, primitive, opposée à la poésie savante, à la poésie d'art. A ce titre, Herder insérait dans le second livre de la seconde partie, parue en 1779, trois morceaux : *Chant funèbre de Dar-thula ; Souvenir des Chants d'autrefois ;* et un morceau beaucoup plus important, *Apparition de Fillan*, ces deux derniers tirés du livre VII de *Temora*. Ces traductions sont en strophes de diverses longueurs et de divers mètres, rythmées et sans rime. On a vu combien Herder élargit ambitieusement la notion de poésie populaire en appelant de ce nom des textes comme ceux-ci (même en supposant Ossian authentique) et comme les poèmes de l'*Edda* qui figurent aussi dans ce recueil. En tout cas, il aurait pu mieux choisir : il connaissait très bien Ossian et en avait traduit pour lui-même, pour sa fiancée, quantité de morceaux ; on s'étonne qu'il ait été prendre ceux-là pour les mettre en vers et les insérer dans ses *Chants populaires*. Mais pour deux d'entre eux le choix s'explique : il nous dit en note qu'ils font partie d'une traduction, qu'il est en train d'exécuter, du poème entier de *Temora*.

L'équivalent des traductions complètes en vers de Cesarotti et de Denis ne fut offert à la France que quelque dix ans plus tard, et en prose, par Le Tourneur (1777). Moins exacte que la plupart des essais qui l'avaient précédée, cette traduction complète les dépassa aisément en succès, en diffu-

sion, en autorité. Souvent réimprimée jusqu'à la fin du siècle et depuis, elle tint lieu du texte original pour la plupart des traducteurs en vers et des imitateurs qui abondent en France à partir de 1780. C'est Le Tourneur que Baour-Lormian paraphrasera en vers dans ses *Poésies galliques* de 1801, qui reparurent jusqu'en 1827 en cinq éditions successivement augmentées ; c'est son Ossian que Bonaparte emportera en Egypte et à Sainte-Hélène. Beaucoup d'imitateurs étrangers ne se servent que de Le Tourneur. Quand en 1795 Griffet-Labaume et David de Saint-Georges eurent, sous le pseudonyme de Hill, traduit les quatorze poèmes de Smith, ce second Ossian fut joint au premier dès 1798, et lui fut intimement mêlé, au point de rendre la distinction impossible dans la grande édition Dentu de 1810, publiée au moment de la plus grande vogue d'Ossian en France.

Les autres nations ne possédèrent un Ossian complet que beaucoup plus tard ou n'en eurent pas du tout. Il paraît qu'un moine mexicain avait traduit le premier quelques poèmes en espagnol, mais son travail resta inédit. Alonso Ortiz, à Valladolid, publia en 1788 une traduction en prose et une en vers de *Carthon* et de *Lathmon* (1). Le P. Montengón traduisit *Fingal* en 1801, mais d'après Cesarotti, et Marchena des fragments en 1804. En Hollande, on ne rencontre guère qu'une traduction en prose des *Chants de Selma* dans les *Nieuwe Bijdragen* de 1793, au même moment que la traduction complète en alexandrins des *Poésies d'Ossian* par Van de Kasteele (1793), qui se sert de Le Tourneur et de Denis, dont il reproduit les préfaces et notices. Van de Kasteele, disciple et imitateur de Klopstock, voulait contribuer par son Ossian à introduire en Hollande une poésie d'inspiration soi-disant

(1) D. Narciso Alonso Cortès, *El primer traductor español del falso Ossian y los Vallisoletanos del siglo XVIII*, discours d'ouverture de l'Athénée de Valladolid, 1919-1920, consacre deux pages à Ossian et à Ortiz. M. E. Allison Peers, de l'Université de Liverpool, a bien voulu me communiquer quelques détails empruntés à un article qu'il va publier sur Ossian en Espagne.

germanique ; il n'y réussit guère (1). Bilderdijk, si classique à tant d'égards, se déclare ossianiste convaincu ; il publie vingt poèmes en alexandrins de 1795 à 1805. En Danemark, la première traduction complète est celle de Alstrup (1790-1791), puis vient Blicher (1807). En Suède, après les essais de Kellgren et autres, il faut attendre la traduction complète de Knös (1794-1800). En Pologne, c'est l'évêque Ignaz Krasicki qui entreprend la même tâche : c'est pourtant un vrai classique de l'âge des lumières. Son Ossian polonais en prose devait être relégué dans l'ombre par la traduction en vers de Kniasnin (2). En Hongrie, rien avant 1788 ; cette année-là, Bacsányi, qui s'exerçait depuis 1785 à traduire Ossian d'après l'allemand de Denis et de Harold, publie deux courts poèmes dans le *Magyar Múzeum*, l'un en prose et l'autre en hexamètres. *Carthon* continue en 1792 la série, qui s'interrompt jusqu'en 1816. Au sujet de ces traductions, Bacsányi était entré en relations avec Herder. En 1790, Raday donne une *Eviralla*. La première traduction prétendue complète est celle de Kazinczy en 1815, en prose ; encore le troisième volume n'a-t-il jamais paru (3). Quant aux Russes, ils se contentaient au XVIII^e siècle de lire les traductions allemandes ou le plus souvent Le Tourneur ; au XIX^e siècle ils liront Ossian dans Baour-Lormian.

La traduction complète de Le Tourneur n'avait pas absolument fait cesser les essais isolés de rendre en vers ou même en prose tel ou tel morceau favori d'Ossian. Le doyen Bridel en 1782, Le Prévost d'Exmes en 1784, Restif de la Bretonne en 1785, la *Nouvelle Bibliothèque des Romans* en 1786, donnent des

(1) Je dois quelques renseignements sur l'ossianisme en Hollande à l'amicale obligeance de M. J. Prinsen, de l'Université d'Amsterdam.

(2) Sur l'ossianisme en Pologne, voir la communication de M. Szyjkowski à l'Académie des Sciences de Cracovie (*Sprawozdania*... juillet 1912).

(3) Je dois toutes ces indications sur les traductions en hongrois à M. H. Tronchon, de l'Université de Strasbourg, qui a bien voulu résumer pour moi les données fournies par Heinrich (Gusztàv), *Ossian*, Budapest, 1903 ; et Fest (Sándor), *Angol Irodalmi Hasások Hazánkban Széchenyi Istrán fellepéséig*, Budapest, 1917.

fragments ou des poèmes indépendamment de Le Tourneur. Quant aux traductions en vers, la plupart méritent plutôt le nom d'imitations, et nous les mentionnerons tout à l'heure comme telles. Le comte de Clermont-Tonnerre traduit le premier chant de *Fingal* en 1786 ; Jean Lombard, à Berlin, traduit *Carthon* en 1789 ; le doyen Bridel, à Montreux, traduit *Les Chants de Selma* en 1782. Coupigny et Amaury Duval en 1794, M.-J. Chénier en 1797, Miger en 1798, nous conduisent à Baour-Lormian, d'Arbaud-Jouques et Despinoy en 1801, Taillasson en 1802, Lebrun des Charmettes en 1803. Quoique ces versions nouvelles ne dérivent pas directement de celle de Le Tourneur, on peut admettre, et les dates paraissent le prouver, que c'est Le Tourneur qui par le succès de sa traduction a donné le signal, puisqu'elles sont toutes postérieures à 1780.

Quatre tendances distinctes se font jour à travers cette masse énorme de traductions, si diverses d'étendue, de langue, de forme, de style et d'intentions. Les uns, fidèles à l'esprit qui animait les premiers *Fragments* erses de 1760, ne donnent que des morceaux détachés ou de courts poèmes, emploient une prose volontiers rythmée qui rend assez bien celle de Macpherson, et produisent ainsi, par le style abrupt et entrecoupé, par le ton passionné, par le caractère elliptique et souvent obscur de ces évocations mélancoliques, de ces invocations émues, de ces scènes rapides, de ces dialogues pathétiques, un effet lyrique ou élégiaque ou dramatique, mais surtout lyrique. Ainsi faisaient Turgot, Suard et Diderot, les premiers traducteurs allemands et suédois, l'auteur des *Contes et poésies erses* de 1772, Gœthe dans *Werther*. Ce fut la première manière de traduire Ossian, et c'était certainement la meilleure : on jouissait de toutes ses qualités et on évitait presque tous ses défauts. En effet, comme Grimm le disait et comme on l'a répété depuis, c'est le poète lyrique en lui qui surtout méritait son succès. *Chansons écossaises*, disait Diderot à M^lle Volland. Une esquisse de paysage, un

sentiment passionné, une plainte émue, le retour du poète sur lui-même, des réflexions mélancoliques sur la destinée humaine, voilà des éléments essentiels du lyrisme, et voilà ce qu'Ossian donnait, ainsi présenté, sans mélange ennuyeux d'érudition historique ou de prétentions littéraires. « C'est ici, c'est sur cette colline que la terre renferme ce couple aimable. L'herbe croît entre les pierres de leur tombeau. Je m'assieds sous l'ombre funèbre qui le couvre ; j'entends le murmure des vents qui agitent le gazon, et le souvenir de ces amants se réveille dans mon âme. Vous dormez ensemble d'un sommeil paisible. Hélas ! sur cette montagne il n'y a de repos que pour vous. » Voilà la fin du premier fragment par lequel la poésie erse fut connue en France, telle que Turgot la traduisait. « Je m'asseoirai sur la mousse qui borde la fontaine, au sommet de la colline des vents. Lorsque le silence du midi se répandra sur tous les environs, viens converser avec moi, mon amante ! viens sur les ailes du vent ! viens sur le souffle de la montagne ! fais-moi entendre ta voix en passant, lorsque le midi répandra le silence autour de nous. » Voilà un autre passage traduit par Suard en 1761. « Levez-vous, vents de l'automne ! soufflez sur l'obscure bruyère ! Ecumez, torrents de la forêt ! grondez, ouragans, sur la cime des chênes ! Voyage à travers des nuages déchirés, ô lune ! montre par intervalles ton pâle visage ! rappelle-moi la nuit terrible où mes enfants périrent, où Arindal le fort tomba, où s'éteignit ma chère Daura ! » Voilà ce que lit Werther à Charlotte, et voici ce qu'il lui lit encore à l'instant tragique qui va amener leur éternelle séparation : « Pourquoi m'éveilles-tu, souffle du printemps ? Tu me caresses et tu dis : Je te baigne d'une rosée céleste. Mais le temps est proche où je dois me flétrir, il est proche, l'orage qui m'arrachera mes feuilles. Demain le voyageur viendra : il viendra, celui qui m'a vu dans ma beauté ; son œil me cherchera autour de lui dans la campagne, et ne me trouvera plus. »

D'autres veulent garder un Ossian lyrique, mais ils estiment que le vêtement du vers est nécessaire à cette poésie, et habillent en odes, en élégies, en *lieder* les morceaux qui leur paraissent le mieux venus. De là cette quantité prodigieuse de strophes libres ou irrégulières, de stances, de quatrains, qui de 1770 à 1830, dans toutes les langues, traduisent ou prétendent traduire certains passages, et généralement les mêmes passages, le chant de Colma, par exemple, ou *Dar-thula*, ou Connal et Crimora, ou Sulmalla, ou Nina de *Berrathon ;* sur ceux-là et quelques autres on peut dire qu'il s'est ouvert en Europe un véritable concours de poésie qui a duré un demi-siècle. Cette manière de récrire les poèmes ossianiques a été assez cultivée en Angleterre, où beaucoup s'exercent à mettre en vers la prose de Macpherson, par exemple dans des *Poetic Effusions* de 1777. Dès juillet 1760, un mois à peine après la publication des *Fragments*, un anonyme les met en vers dans la *London Chronicle*, et nous dit que certains morceaux lui ont rappelé l'*Elégie* de Gray. La même année, la *Monthly Review* donnait un épisode traduit en stances élégiaques, où l'on voyait Ossian tiré en effet à la ressemblance de l'*Elégie* de Gray :

Dark o'er the mountains low'rs the autumn sky,
The grey mist falls, in show'rs of drizzling rain ;
O'er the black heath the whirl-wind's voice is high ;
The stream rolls troubled o'er the narrow plain.

The lonely tree, on yonder rising ground
Marks the sad spot where Connal's corse is la'd :
Beneath the green turf, strewn with leaves around,
The Warriour sleeps, to wake but with the dead.

En 1784, Sir Egerton Brydges mettait en vers *Les six Bardes*, c'est-à-dire *La nuit d'octobre*, un des poèmes les mieux venus et les plus intéressants de Macpherson, bien que celui-ci, qui le jugeait trop moderne, l'eût relégué dans une note de *Fingal*. Le *Fingal* épique de R. Hole (1786) était coupé par quelques stances lyriques.

Herder, persuadé que toutes les poésies primitives et naturelles ont été lyriques et seulement lyriques, donne nettement ce caractère aux morceaux ossianiques qu'il introduit dans ses *Chants Populaires*. En France, des traductions en vers lyriques ou en stances prennent souvent le style et l'allure de la cantate : elles n'attendent que la musique, et on les mettra en musique sous le Consulat et l'Empire. Ce qui réussit le mieux à Ossian en français, ce sont les stances élégiaques, dans Baour-Lormian par exemple :

Ah ! que n'ai-je vécu comme la fleur des champs
Qui sur le roc désert naît et meurt inconnue !
A peine seize fois des volages printemps
Mon œil sur nos forêts vit la robe étendue...

De même, l'auteur anonyme d'un *Berrathon* espagnol revêt d'une harmonie musicale le dernier passage que Werther lit à Charlotte :

¿ Porqué, di, me despiertas, aura plácida?
Dice la flor ;
Agora ufana brillo en mi purpúreo
Almo colôr ;
Mañana en su furor violento el Abrego
Me agostará,
Y de mis hojas los matices rôseos
Marchitará.

Cesarotti a voulu, nous dit-il, non seulement éclaircir son original, mais le rectifier, l'embellir, le rendre plus gracieux et tendre (*rammorbidirlo*). Aussi ses hendécasyllabes s'interrompent-ils quelquefois pour céder la place à des mètres lyriques. Il fait chanter mélodieusement les bardes sur la tombe de Dar-thula :

Quando sorgerai tu nella tua grazia,
O tra le vergini
Prima d'Erin?
Lungo è il tuo sonno nella tomba, lungo,
E lontano il mattin.
Non verrà il Sol presso il tuo letto a dirti :
Svegliati, o bella !

Même les lourds alexandrins hollandais de Van de Kasteele s'interrompent, dans les *Chants de Selma* par exemple, pour laisser la place à des strophes élégiaques ou lyriques.

Un troisième groupe est formé de ceux qui ne visent qu'à donner à leur nation le corps complet des poèmes ossianiques, traduits en prose aussi exactement que leurs idées littéraires le permettent, à titre de monument d'une littérature nouvellement découverte. C'est le cas de Harold et surtout de Le Tourneur. Celui-ci reclasse les poèmes dans un ordre soi-disant historique, traduit jusqu'aux notes de Macpherson, résume ses Dissertations et celle de Blair dans son Discours préliminaire, et, à l'inverse de ses prédécesseurs français et de la plupart de ses successeurs, accentue ainsi le caractère historique de la révélation ossianique. De même le marquis de Saint-Simon, traducteur de *Temora*. Ceux-là seront lus surtout des curieux et des érudits, des historiens, des philosophes et des critiques littéraires, de tous ceux qui cherchent à s'instruire et pour qui Ossian offrira un texte à réflexions et à commentaires.

Enfin, et cette tendance très répandue est peut-être la plus curieuse, puisqu'Ossian a composé des épopées, puisqu'il a été l'Homère de l'ancienne Ecosse, il faut le traduire en poète épique et comme on traduit Homère. L'exemple de l'Angleterre est à cet égard particulièrement curieux. Dès l'apparition des *Fragments*, on avait commencé à les versifier en couplets héroïques : deux essais en ce genre paraissaient dans l'*Annual Register*, et un dans le *Gentleman's Magazine*, en 1760. *Les Chants de Selma* revêtaient la même forme en 1762, et l'invocation à l'étoile du soir prenait ainsi une allure majestueuse et compassée qui la transformait singulièrement :

> Fair light, that breaking through the cloud of day
> Dartest along the west thy silver ray ;
> Whose radiant locks around their glory spread,
> As o'er the hills thou rear'st thy glittering head ;
> Bright Evening Star ! what sees thy sparkling eye?...

De même, sous la plume de John Logan, l'apostrophe au soleil de *Carthon* perd ce qu'elle contient de poésie rêveuse en adoptant la majesté empesée des vers héroïques :

> If from the opening clouds thy form appears,
> Her wonted charms the face of nature wears ;
> Thy beauteous orb restores departed day,
> Looks from the sky and laughs the storm away.

C'est plus qu'un déguisement, c'est une caricature : on dirait un médiocre pastiche de Pope mis sous le nom d'Ossian. La harpe du Barde, a-t-on dit fort justement à ce propos, se change en orgue de Barbarie (1). Et les essais en ce genre se multiplient : on cite Derrick (1763), John Wodrow (1769 et 1771), John Hole (1772 et 1786), Ewen Cameron (1776), Sir Egerton Brydges (1784) ; et d'autres poèmes anonymes. Ces élèves de Pope, Ecossais d'ailleurs pour la plupart, s'escriment à habiller le vieux barde, insuffisamment original et barbare pour notre goût, mais qui l'était beaucoup trop pour le leur, du vêtement traditionnel et décent du grand vers classique. Rien de plus curieux que cette manie d'homériser Ossian. C'est l'époque où W. Hamilton versifiait Shakespeare, c'est-à-dire le récrivait en couplets héroïques, de manière que le monologue d'Hamlet avait l'air d'appartenir à l'*Essai sur l'Homme* de Pope. Il y a mieux encore : Robert Macfarlane publie en 1769, à Londres, *Temora* en vers latins, comme échantillon d'une traduction complète qui n'a pas paru. Les alexandrins néerlandais de Van de Kasteele et de Bilderdijk, les hexamètres allemands de Denis, les alexandrins français de Clermont-Tonnerre, de Lombard, des frères Bridel, de M.-J. Chénier, de Baour-Lormian, drapent Ossian dans la même dignité correcte et froide, majestueuse et compassée, le sacrent poète épique, mais le dépouillent du coup de toute sa grâce élégiaque et de

(1) O. L. Jiriczek, *Anglia*, Beiblatt 32, p. 125 (1920), dans son compte-rendu de *Ossian et l'ossianisme dans la littérature européenne au XVIII^e siècle*.

toute son émotion lyrique. Et c'est comme poète épique qu'on le présente au lecteur : Lombard remplace le bref appel qui ouvre *Carthon* : « A tale of the times of old ! The deeds of days of other years ! » par l'invocation classique et solennelle :

Je chante ma jeunesse et les temps révolus...

Et c'est comme poète épique qu'on l'étudie : Ramler, en 1777, donne lecture des hexamètres de Denis à ses élèves de l'Ecole des Cadets, à Berlin, au milieu de l'enthousiasme de ses auditeurs. Denis lui-même, ne croyant pas avoir assez fait pour rapprocher Ossian de Virgile, traduisait en vers latins sa propre traduction : *Mors Oscaris, filii Caruthi ;* et cet essai était signalé avec approbation et plusieurs fois réimprimé. Ossian ainsi traduit ou travesti s'incorpore, semble-t-il, davantage à la poésie anglaise, allemande ou française de l'époque : il prend rang non loin de Pope, de Klopstock ou de Delille. Et cela d'autant mieux que si le *Fingal* d'Ewen Cameron a l'air d'un pastiche de Pope, Denis imite de près Klopstock, et tous les versificateurs français, de Clermont-Tonnerre à Baour-Lormian, démarquent sans pudeur non pas Delille, mais Racine et Voltaire ; leurs alexandrins sont farcis d'expressions et même d'hémistiches classiques ; ils auraient, pour employer un mot de Baour-Lormian lui-même qui était malin quelquefois, ils auraient usé le chapeau de Piron.

## IV

## LES IMITATIONS

On ne se contente pas de traduire Ossian, on l'imite et on s'en inspire. Il y a imitation lorsqu'un écrivain, qui peut-être avait commencé par traduire avec une exactitude au moins approchée, ennuyé de ce travail ou difficile ou ingrat, s'écarte de son texte, supprime, ajoute, transpose, embellit, et se trouve avoir écrit un conte, un poème ou une romance « en marge d'Ossian ». A cet égard, la limite est malaisée à tracer entre certaines traductions en vers et certaines imitations. Parfois celles-ci se font plus libres et, délibérément, l'écrivain raconte une histoire de son invention où tout à peu près est ossianique, noms, couleur locale, paysage, style surtout. On imite le style de Macpherson : rien n'est plus aisé. On raconte dans ce style des aventures héroïques et sentimentales, sentimentales surtout, semblables à celles qui remplissent les poèmes ossianiques, soit qu'on invente, soit qu'on démarque ; et l'on obtient par ce facile travail la nouvelle, l'élégie, la romance, la cantate ossianique. Le théâtre suit : et l'on joue ou l'on lit des tragédies dont le sujet est tiré d'Ossian, ou qui empruntent à Ossian leurs personnages et leurs décors. Dans l'opéra ossianique, l'imitation musicale vient s'y ajouter ; des mélodies et des morceaux de concert expriment ou transposent les sentiments ou les situations les plus pathétiques des poèmes. Enfin le dessin, la peinture, reproduisent des épisodes tirés des poèmes ou simplement interprètent des figures caractéristiques, Ossian et Malvina par exemple.

Au delà de ces imitations formelles et évidentes foisonnent les inspirations moins directes. Le poète, le romancier, l'auteur dramatique, le compositeur, le peintre, ont lu Ossian, l'ont goûté, et s'en souviennent. Ils lui empruntent des noms, ou des situations, ou des impressions, ou des couleurs. Ils fondent et dissolvent des éléments ossianiques dans leur propre substance. Celui qui est familier avec les poèmes en retrouve l'inspiration dans telle apostrophe lyrique, dans telle stance mélancolique, dans tel ciel nuageux, dans telle partie de harpes. Pour ne citer que quelques exemples, auxquels viendraient aisément s'en ajouter une quantité d'autres, le vieux Bodmer, à Zurich, se souvient d'Ossian dans son drame *Italus* (1768) ; de même Miller dans son *Siegwart* (1776) d'ailleurs assez voisin de *Werther* ; Moritz dans son roman *Anton Reiser* (1785), si autobiographique ; Voss dans ses idylles; Schiller, dans son *Elégie sur la mort d'un jeune homme*, traduit littéralement un passage d'Ossian. En Suède le barde inspire la poésie de Clewberg dès 1775, et le *Chant sur Creutz* de Franzén (1797) ; l'idée essentielle du *Barde au camp* de Joukovski (1812) est ossianique, et le Petit-Russe Nariéjni débute en 1809 par des *Soirées slaves* où il ossianise à propos de la Table-Ronde de Kiev. C'est surtout au commencement du XIX^e siècle que se multiplient ces inspirations générales dont, pour ne parler que de la littérature, Monti, Chateaubriand, Senancour, Byron et Lamartine offrent tant d'exemples. Mais on peut aussi s'inspirer d'Ossian en l'évoquant, comme Werther et Jocelyn, en le raillant, comme Voltaire, en le citant comme Chateaubriand. Dans ce champ immense, et même en ne dépassant pas le XVIII^e siècle, je dois me borner à signaler les imitations proprement dites et quelques inspirations importantes ; nous en rencontrerons d'autres en examinant les idées et les sentiments qu'Ossian a contribué à faire naître ou à développer.

Les pièces qui imitent directement Ossian se trouvent

rarement en prose ; ce sont alors de véritables nouvelles ou contes ossianiques. Je n'en rencontre guère en Angleterre, et pour cause : la ressemblance serait trop directe ; ni en France. En Allemagne, on trouve quelques morceaux de ce genre à partir de 1775 ; et en 1790, Tieck prélude à son romantisme en composant cinq imitations ossianiques en prose, *Iwona*, *Longal*, *Ryno*, le *Chant d'Ullin*, le *Chant d'Ullin et de Linulf*, dont il insérera les deux dernières dans *Le Masque de fer, histoire écossaise*, par Ottokar Sturm (1792). Ce roman, dont le véritable auteur est Rambach, se termine par un chapitre dû à la plume de Tieck : c'est là qu'il plaça ses deux récits ossianiques.

En vers, les imitations du même genre se multiplient, en Angleterre peu après la révélation, sur le continent un peu plus tard. Avant 1770, miss Catherine Talbot donnait des *Imitations d'Ossian*, sans doute les premières de leur espèce. En Allemagne, la plus ancienne paraît être le *Hellebeck* de Friedrich von Stolberg, épisode ossianique (1775), bientôt suivi d'un *Comala*, « histoire celtique » en vers, dans le *Teutscher Merkur* (1777), de trois nouvelles ossianiques de Harold, *Evirallin*, *Sulmora*, *Malvina* (1778), du *Bouclier* et du *Fingal et Hloda* de Kretschmann (1779, 1780), des *Chants de Tara*, de Harold, réplique des *Chants de Selma* (1781), du *Repas funèbre à Caracthura* de Sternfeld (1788), de la *Plainte de Chelim* de Meissner, prose et vers (1786), de la *Minvane* de Nöldeke (1789), et d'autres morceaux analogues publiés de 1780 à 1800, et qu'a exhumés l'érudite sagacité de M. Tombo. En France, le type du genre est offert par deux poèmes analogues et publiés à la même époque, le *Chant d'un Barde* de Léonard (1782) et le *Chant du Barde* de Fontanes (1783). Tous deux ont pour base la traduction de Le Tourneur ; tous deux développent librement un poème ou un épisode ; tous deux cherchent à plonger le lecteur dans le milieu ossianique, en lui contant, dit Léonard,

une histoire d'amour
Telle qu'environné de ses Bardes antiques,
Ossian la chantait dans les rochers galliques.

Cubières-Palmezeaux, Ducis, donnent des romances ; Le Gay versifie d'un peu plus près *Les Chants de Selma* (1788). D'ailleurs certaines pages de Baour-Lormian lui-même ne méritent guère que le nom d'imitations, et ce genre, dont Coupigny se donnera comme l'inventeur vers 1800, se développera beaucoup pendant l'apogée d'Ossian sous le Consulat et l'Empire. L'imitation proprement dite se retrouve en Angleterre à la fin du siècle avec Coleridge, dans la *Plainte de Ninathoma* (1793). On voit par cet exemple et celui de Tieck, à peu près contemporain, que les futurs romantiques se laissent tenter d'abord par ce qu'Ossian offre à leurs rêves de nouveauté dans les sentiments et dans leur expression. Il en sera de même pour Byron un peu plus tard. Blake, plus mystique, offre un cas plus intéressant. D'après M. P. Berger (1), « tout ce qu'il y avait d'instincts celtiques dormant en lui fut réveillé par la poésie de ce Celte ». Il ossianise très nettement dans deux pièces en prose rythmée, *Contemplation* et *La Couche de la Mort*, dont le style est calqué sur celui de Macpherson, mais où se mêle assez curieusement à l'inspiration d'Ossian celle de l'Evangile. Surtout il emprunte au Barde des noms, ou il en forge d'autres qui ont l'air ossianique ; il imite son merveilleux, ses comparaisons, et, d'une manière frappante, son style, enfin sa prose rythmée.

Quelques-unes de ces imitations sont particulièrement intéressantes, parce que l'on y perçoit comme un écho des principales modes littéraires du temps. Il en est ainsi pour *Werther*, dont l'immense succès en Europe coïncide en partie avec le succès des poèmes ossianiques, que le roman de Gœthe contribuait d'ailleurs à faire connaître. Heinse, dans le compte-rendu enthousiaste de *Werther* qu'il donne en

(1) P. Berger, *William Blake*, Paris, 1907, p. 427.

1774 à l'*Iris* de Jacobi, félicite les lectrices de « pouvoir enfin connaître sous ses véritables traits le Celte Ossian » et admire particulièrement les chants de Minona, d'Ullin et d'Armin. En analysant l'action du roman, il emprunte le style ossianique et reproduit même, en l'appliquant à Werther, un passage bien connu : « Profond est son sommeil, basse sa couche de poussière ; et quand sera-ce le matin dans le tombeau, pour dire au dormeur : Eveille-toi ! » Le werthérien Ferdinand, dans le roman hollandais de Feith, en visitant la tombe de sa bien-aimée, déclame l'hymne à la lune de *Darthula*. Lidner, à Stockholm, nature enthousiaste et sentimentale, poète larmoyant, mais sincère, unit *Werther* et Ossian dans le même culte, et s'en inspire surtout dans son *Jugement dernier* (1787). En 1777 paraît à Leipzig une imitation anonyme de *Werther* — on sait si elles furent nombreuses — avec ce titre : *Extrait du Journal secret d'Eduard Blondheim*. Non seulement on y remarque des traces d'influence ossianique, mais l'auteur n'a pas manqué d'y placer un pastiche, la lamentation d'Ossian au tombeau d'Hidallah. Cet exemple est typique : Ossian *doit* faire partie d'un roman werthérien, et plutôt que d'aller prendre dans les poèmes un autre passage pour tenir la place de ceux que lit Werther à Charlotte, on fabrique de l'Ossian. En France, Coupigny versifie d'après *Werther* la lamentation d'Armin des *Chants de Selma*, et, par une contamination assez heureuse, la fait précéder du court morceau de *Berrathon* que Werther lit également à Charlotte. Le cas de Foscolo est plus curieux. Dans la première rédaction de ses *Dernières lettres de Jacopo Ortis* (1798), Ossian joue un grand rôle, imité de celui qu'il joue dans *Werther*. Le héros cite à plusieurs reprises de l'Ossian ; Teresa chante deux romances ossianiques ; un paysage de brouillards fait songer Jacopo à Ossian ; il en imite le style ; il évoque ses guerriers avec leurs lances de brouillards, il déclame avec énergie « quelques vers divins de l'Homère celtique » (dans la traduction de Cesarotti) ; il veut enfin, la veille de son suicide, que

son ami lui lise quelques chants d'Ossian. Tout cela disparaît complètement de la seconde rédaction (1802). Entre les deux, Foscolo a abjuré Morven et ses brumes, il est devenu le pur classique, le néo-grec qui écrira les *Tombeaux* et les *Grâces*.

Une autre mode contemporaine du succès d'Ossian est celle de l'idylle, que Gessner a renouvelée : on sait que son succès a multiplié dans toute l'Europe les compositions en prose ou en vers du genre pastoral. L'ossianisme n'en est pas absent. Dans les œuvres de Michael Bruce, mort en 1767, se trouve une *Eglogue dans le goût d'Ossian* qu'on a attribuée, ainsi que plusieurs autres pièces, à son éditeur, John Logan. C'est un dialogue en prose entre Salgar et Morna, complètement ossianique de style. C'est un spectacle plaisant que ces images gigantesques, parfois effrayantes, employées dans la conversation de bergers amoureux avec leurs bergères : « O Salgar ! jeune homme à l'œil qui roule dans son orbite ! ton visage est un soleil... ; tes pas sont majestueux sur la colline... ; tu es semblable à la lune... » En France, Perreau est plus intéressant. Ses *Scènes Champêtres* (1782) combinent de curieuse façon Gessner et Ossian. Comme je l'ai indiqué plus en détail ailleurs, le premier lui fournit son cadre, ses tableaux, son dialogue et quelques détails ; le second lui inspire une mélancolie plus grave, et de plus, l'approvisionne de noms propres, parmi lesquels l'inévitable Selma, de ville devenue jeune fille, comme dans tant d'autres imitateurs. D'ailleurs Laya, en 1799, indique formellement qu'Ossian doit prendre place parmi les « poètes pastoraux du troisième âge » ; ses hymnes « sont autant d'élégies pastorales plus touchantes que tout ce qu'on peut lire en ce genre ».

J'ai signalé dans la première partie de cette étude la place que tient dans Ossian ce qu'on peut appeler la poésie sidérale, avec les apostrophes au soleil, à la lune, à l'étoile du soir, et les nombreuses comparaisons empruntées aux astres. Cet élément des poèmes ossianiques a vivement frappé les

imaginations : il a été très souvent reproduit, et c'est un des principaux thèmes d'imitation. Monti, dans ses poèmes de jeunesse, évoque la mort des étoiles. La *Stockholms Post* donne en 1780 une *Ode au Soleil*, traduite, ou plutôt imitée de la fin de *Carthon*, et qu'on attribue généralement à Kellgren, quoique d'autres la croient l'œuvre de Tengström ou de Clewberg. La poésie suédoise est particulièrement riche en odes ou en hymnes au soleil, souvent imités d'Ossian. L'*Ode au soleil* est le premier morceau de ce genre : quatre strophes lyriques de dix vers. Comme dans tant d'autres imitations poétiques, la mélancolie rêveuse de l'original y est remplacée par une ampleur éloquente qui est le ton de l'ode, mais qui n'est pas celui d'Ossian. En 1771 paraissait en Allemagne un hymne en vers *Au Soleil*, aussi d'après *Carthon*, signé Opin. En France, un anonyme, puis M.-J. Chénier s'exercent sur le même sujet en 1797. Miger, en 1796, donnait l'une des premières traductions en vers français de l'apostrophe à l'étoile du soir des *Chants de Selma*, et en 1804 paraissait son hymne au soleil :

> La nuit à ton aspect a replié ses voiles ;
> Devant toi disparaît le peuple des étoiles ;
> Et la lune, sans toi reine du firmament,
> Plonge son disque pâle aux mers de l'occident.

Vers cette époque d'ailleurs, de pareilles traductions partielles ou imitations se multiplient sous la plume de Baour-Lormian, de d'Arbaud-Jouques et autres. L'hymne à l'étoile du soir est imité en allemand par Salis, en danois par Heber (1795), et le sera encore en suédois par Atterbom plus tard.

En Allemagne, où l'on rencontre moins de poésie sidérale, l'imitation d'Ossian s'unit étroitement au genre bardique. Toute poésie d'inspiration germanique et soi-disant nationale emprunte pour s'exprimer, soit la forme de l'ancienne poésie scandinave, soit, et beaucoup plus souvent, celle d'Ossian. Pour être complet sur ce point, il faudrait faire

toute l'histoire du bardisme allemand au XVIII^e siècle (1). M. Tombo cite particulièrement comme imitations directes d'Ossian en ce genre les nombreux *Chants bardiques* qui ont paru dans les *Literarische Monate* de Vienne en 1776 et 1777, sous l'influence de Denis ; une élégie germanique anonyme de 1779, où l'on voit Teuthardt pleurer Minna ; une *Theudelinde*, par Halem, en 1780 ; *Le Barde Ryno sur la colline de Fura*, par Cramer, en 1800. Tous ces essais avaient reçu l'impulsion de Denis, qui à partir de 1772 imite constamment Ossian. Il prétend être, dans une génération nouvelle, le successeur légitime du barde de Morven : « dein Folger bei kommenden Altern zu heissen ! » Dans ses poésies patriotiques et officielles, on voit avec étonnement les ancêtres de Marie-Thérèse admirer les exploits de leur descendante en se penchant, non du sein des nuages, ce qui serait ossianique, mai s des fenêtres du Valhalla. Tout pénétré d'Ossian par le long travail de sa traduction, Denis habille de ses couleurs tous les personnages et tous les événements contemporains : c'est le plus considérable à cet égard des imitateurs d'Ossian, mais dans un genre voué d'avance au ridicule, et démodé en naissant. Kretschmann, dans son *Rhingulph le Barde* (1769), n'emprunte guère à Ossian que des éléments matériels. Ces écrivains dérivent tous de Klopstock et de Gerstenberg.

Klopstock est le premier patron de l'ossianisme allemand. La révélation des chants du barde calédonien venait fort à propos appuyer d'arguments qu'il croyait irréfutables ses idées ou ses rêveries sur le passé de la race germanique et les caractères d'une poésie nationale allemande. Il ossianise de 1764 à 1774 environ, dans ses *bardits* (*La Bataille d'Hermann*, *Hermann et les Princes*, *La Mort d'Hermann*) et dans ses odes de cette période. Plus tard il effacera de ses odes, en les

(1) Outre l'ouvrage de M. Tombo, assez complet et développé sur ce point, on peut consulter Eug. Ehrmann, *Die Bardische Lyrik im 18. Jahrhundert*. Diss. Halle, 1892.

revoyant pour une nouvelle édition, la plupart des traits ossianiques. Ce qu'il imite surtout d'Ossian, ce sont les comparaisons « empruntées aux grands objets de la nature » comme on disait chez nous à cette époque, c'est-à-dire aux astres, aux nuages, aux tempêtes, aux montagnes, aux torrents, etc... ; c'est le développement par périodes composées de courtes phrases juxtaposées ; ce sont aussi les couples d'amants, si tendres et si infortunés. En retouchant son ode *Daphnis et Daphné* de 1748, il la rebaptise *Selmar et Selma* ; et il en écrit une autre, *Selma et Selmar*, en 1766. Ces noms ont eu en Allemagne et dans les pays du Nord un grand succès : c'est *Selma et Selmar* de Kosegarten en 1778 ; c'est *Selmar et Selma* de Friedrich von Stolberg en 1782. Selma, qui est une ville ou un palais dans Ossian, devient décidément une jeune fille, et l'on sait que ce nom est encore donné de nos jours dans les pays de langues germaniques.

A la suite de Klopstock, les poètes bardisants se paraient volontiers de noms ossianiques : Dusch s'appelait Ryno et Haschka s'appelait Cronnan. On trouvait dans leurs vers le matériel ossianique de rigueur : chênes antiques, grottes, harpe et son écho, vieux bardes, chœurs et fantômes des guerriers morts. Même Gerstenberg, qui ne croit pas à l'authenticité d'Ossian, lui emprunte le réveil du scalde qui se lève de son tombeau après un sommeil séculaire. Les termes qu'il emploie sont nettement ossianiques : « Wo ruht — Mein schwebender Geist auf luftiger Höh'? » Rien d'analogue dans l'*Edda*. De même *l'œil rouge* du guerrier, les soupirs qui accompagnent les vents, et les fantômes qui murmurent dans les airs.

Parmi les genres poétiques qui s'inspirent le plus des poèmes ossianiques, il faut citer d'abord l'ode et l'élégie. L'une et l'autre ne prendront guère en France le ton ossianique que tout à fait à la fin du siècle et au début du siècle suivant. L'ode chantera sur le mode ossianique la gloire

de Napoléon ; la cantate, dans les cérémonies officielles, amplifiera d'une manière superbe ou pathétique les quelques notes un peu grêles de la harpe de Morven. Cet ossianisme-là est un peu artificiel : il sent l'adulation et l'espoir de gagner les bonnes grâces du maître en flattant ses goûts littéraires, sa préférence pour Ossian hautement proclamée. Plus intéressants sont des essais isolés pour ossianiser dans la poésie lyrique, que l'on observe çà et là en Europe à la fin du siècle, en Allemagne dès la traduction de Denis (1768). La cantate *Ariane à Naxos* de Gerstenberg, en dépit du sujet tout grec, laisse deviner l'admirateur d'Ossian. Une autre cantate, *Colma*, par C. E. K. Schmidt (1777), est plus nettement ossianique. L'ode proprement dite se teinte volontiers d'ossianisme avec Dérjavine dans son *Ode pour la prise de Varsovie* (1794) et dans son poème sur Souvorov en Italie (1799). Il y nomme Ossian, le poète « des nuages et des mers ». La philosophie rêveuse d'Ossian y paraît partout. S'il peint d'autre part la nuit du 4 septembre 1791 où Potemkine expira seul dans la steppe, c'est avec des couleurs empruntées à la *Nuit d'octobre* de Macpherson, que celui-ci avait ajoutée discrètement en note à *Fingal* ; il attribuait ce poème à un barde postérieur de plusieurs siècles à Ossian, et Dérjavine ne l'a connu probablement que par Le Tourneur, car il ne se retrouve pas dans les autres éditions du texte anglais. Gniéditch, en 1804, compose *Les Beautés d'Ossian*, chant où il a essayé, dit-il, de fondre les morceaux les plus poétiques du Barde, et en 1806 *Le dernier chant d'Ossian*.

Quant à l'élégie ossianique, elle aussi ne se développera en France que sous l'Empire et même la Restauration. Ce qui en tient lieu au XVIII^e siècle, ce sont les traductions ou imitations déjà signalées, comme celles de Léonard, de Fontanes, et autres. Ici et là, on rencontre en Europe quelques essais indépendants, comme les vers suédois où Kellgren en 1776 déplore la mort d'une jeune dame. Thorild, son compatriote, qui fait d'Ossian son livre de chevet, le fait

entrer dans son poème *Les Passions* et l'imite dans son autre poème *Hildur*. On trouve, toujours en Suède, une influence visible d'Ossian dans le *Jugement dernier* de Lidner (1787), et dans un poème en prose sur la mort de Gustave III (1792). Dans le poème de Parny, *Isnel et Asléga* (commencé dès 1798), une certaine dose d'ossianisme se mêle à d'importants emprunts aux sources scandinaves que l'auteur a connues par Mallet. On trouve même de véritables poèmes ossianiques, comme *Alfonso*, poème imité d'Ossian, par Fr. Aug. Müller, qui paraît en Allemagne en 1790. Mais ce genre sera beaucoup plus cultivé, particulièrement en France, dans le premier quart du XIX^e siècle.

Toutes ces imitations n'ont pas laissé de soulever des protestations. Herder, qui n'est pas suspect de tiédeur, réserve son admiration pour Ossian, et refuse de goûter les compositions des bardes modernes qui prétendent l'imiter. Son sens historique, insuffisamment précis pour nous, mais remarquablement aiguisé pour son temps, l'empêche d'être dupe de ces prétentions de renouveler la poésie par l'extérieur. Il écrit en 1772 que les Ossians allemands ne peuvent être des Ossians, pas plus que l'Allemagne moderne n'est la Calédonie ancienne. Le bardisme n'est pour lui qu'un exercice de composition en langue étrangère sur un thème donné. La seule manière d'imiter vraiment les anciens bardes serait de chanter, comme eux, ce qui entoure le poète, ce qu'il voit et ce qu'il a éprouvé. Il y a là une indication féconde de ce que devait être la vraie poésie romantique, celle d'un Gœthe ou d'un Heine, d'un Lamartine ou d'un Hugo, mais une indication que l'Europe ne devait appliquer que plus tard. En Angleterre, on raille d'une manière plus aiguë la manie du style ossianique. Dès 1762 Wilkes, en 1763 Churchill, en 1766 Shaw lancent des satires ou des épigrammes où le préjugé national contre les Ecossais est bien pour quelque chose. Encore en 1803, le *Giornale de' Letterati* de Pise protestera contre des imitations d'Ossian enchâssées

dans des poésies dont l'inspiration vient de Pétrarque ou de Frugoni. Et en 1806 Foscolo disait que toute imitation d'Ossian ne peut être qu'une « ridicule affectation ».

Plus que la poésie imitée du Barde, le théâtre ossianique présente un intérêt particulier. Il se tente, sur plusieurs points de l'Europe, des essais curieux pour renouveler et rafraîchir la tragédie usée en la revêtant de ces couleurs nouvelles. Souvent l'inspiration ossianique s'y mêle plus ou moins heureusement avec l'inspiration scaldique ou scandinave. Les bardes et les héros d'Ossian n'ont point de religion: on leur donne le culte d'Odin. Les poèmes d'Ossian fournissent à souhait des guerriers courageux et tendres, des amantes éplorées, des bardes inspirés. La littérature anglaise entre la première dans cette voie, et dès la publication des poèmes ; mais ce sont des Ecossais qui l'y font entrer. Déjà avant l'apparition d'Ossian sur la scène littéraire, le *Douglas* de John Home (1757) et le *Caractacus* de Mason (1759) avaient frayé le chemin à une tragédie septentrionale d'une couleur nouvelle : Ossian venait lui offrir des personnages, un cadre, une action. Dès 1763, David Erskine Baker donne *La Muse d'Ossian*, poème dramatique en trois actes, tiré de divers poèmes ossianiques : il n'a fait que coudre bout à bout les principaux épisodes, et il laisse aux personnages le langage même que Macpherson leur prêtait. L'ouvrage fut joué à Edimbourg. John Cunningham le fit précéder d'un prologue où se marque un vif enthousiasme pour les chants d'Ossian : les poètes grecs s'y avouent vaincus par le Barde du Nord. En 1768 on trouve *Oithona*, poème dramatique anonyme, et *Sethona*, tragédie en cinq actes par Alexander Dow qui, jouée par Garrick en 1774, obtint neuf représentations. En 1769, *Zingis*, autre tragédie du même Dow, jouée à Drury Lane, était plus ossianique qu'orientale.

Après cette première curiosité, il semble que la veine se tarit en Grande-Bretagne. Elle était plus riche en Allemagne. Le premier qui y tira parti d'Ossian pour la scène fut Gers-

tenberg. Déjà dans son *Ugolino* (1767), tragédie en prose sur l'histoire d'Ugolin et de ses fils, qui n'est certes pas bonne, mais qui eut du succès et exerça de l'influence, puis dans son *Waldjüngling* (1770), on pouvait reconnaître l'accent et la couleur ossianiques. Ce caractère est beaucoup plus marqué dans *Minona ou les Anglo-Saxons*, quatre actes en prose, œuvre favorite de Gerstenberg, qui date de 1783, mais qu'il refit avec amour pour l'édition de 1813-1816. Sans doute les éléments calédoniens y voisinent avec des éléments tirés du Nord scandinave, mais Ossian y domine, et de beaucoup. C'est lui qui fournit les noms, les détails, les allusions, le style même : tel discours de Ryno offre un bel exemple de pathos ossianique dégénérant en jargon. Les types de Ryno et Minona, le barde et la vierge, sont tout à fait ossianiques. L'auteur risque même une innovation hardie : des chœurs d'esprits invisibles qui prédisent l'avenir. Les contemporains se plaignirent de ne plus rien comprendre, et il y avait de quoi. *Minona* est peut-être la pièce la plus complètement ossianique que l'on ait écrite en Europe. Mais M. Tombo a relevé pour l'Allemagne bien d'autres exemplaires de cette espèce nouvelle : en 1769, *Comala*, par J. J. Eschenburg, jouée à Brunswick ; en 1777, *Fingal et Daura*, dont l'auteur signe Ryno ; en 1780, *Darthula*, tragédie par Saam, jouée à Vienne ; en 1782 et 1783, *Fingal à Lochlin* et *Inamorulla*, drames en cinq actes en prose, avec quelques chants lyriques en vers, par Wachsmuth, deux et trois fois réimprimés ; et encore en 1802, *Sulmora*, cinq actes en prose par Harold. En Italie, on trouve deux tragédies, la *Calto* de Salvi (1778) et la *Clato* de Casarini (1804) ; sans compter qu'une œuvre plus intéressante, l'*Arminio* de Pindemonte (écrit en 1797, publié en 1804), devait beaucoup à Ossian. En France, il faut attendre la tragédie d'Arnault, *Oscar, fils d'Ossian* (1796) ; l'auteur, qui paraît tout ignorer des essais faits à l'étranger, déclare hautement qu'il a voulu créer un genre nouveau. En réalité, sa pièce, qui fut fort bien jouée par

Talma et qui eut un certain succès, n'est pas très ossianique ; si l'on retire les noms et quelques détails de couleur locale, c'est tout à fait une tragédie classique épicée de quelques allusions politiques : Oscar et Dermid ont vu la Révolution française. Ossian, au théâtre comme ailleurs, est adopté par le classicisme et vient le renforcer au lieu de l'attaquer. La pièce d'Arnault fut traduite en suédois dans le troisième volume des poèmes d'Ossian (1800), et jouée neuf fois au Théâtre Royal de Stockholm, de 1801 à 1804. Ossian y voisinait avec quelques éléments scandinaves ; cette fusion parfois artificielle était bien plus notable encore en Angleterre à la même époque : elle succédait à l'ossianisme pur des pièces citées tout à l'heure.

Ce caractère mixte domine dans la plupart des pièces de ce genre écrites vers la fin du siècle. En Angleterre, les *Esquisses dramatiques de la mythologie du Nord* de Sayers (1790), qui eurent un grand succès (1), contenaient deux pièces, *Moina* et *Starno*, dont les personnages sont ossianiques et qui se passent en Grande-Bretagne. De même le « drame lyrique » de W. Richardson, *La Vierge de Lochlin*, paru dans ses *Poems and Plays* (1801). Dans ces cinq actes, toute la mythologie est scandinave, mais les noms et l'action sont tirés d'Ossian : à côté de Frea, Braga, Balder, on y rencontre Starno, Fingal, Ullin, Agandecca. L'ère de la tragédie ossianique se clôt à peu près avec le *Fingal* d'Ozérof (1803), dont l'auteur russe a fait une tragédie voltairienne de plan, de goût et d'opinions, car on y est déiste : Fingal proteste contre le culte d'Odin, contre les prêtres, et il faut tout son amour pour Moïna pour le faire consentir au mariage religieux. Le style de cette pièce est un curieux mélange de Racine, d'Ossian et de Voltaire.

Ces tentatives assez nombreuses devraient être étudiées plus complètement et plus en détail : on y verrait un effort

(1) Voir p. 177.

intéressant, tenté de divers côtés à la même époque, pour libérer ou renouveler la tragédie. Il est aisé d'ailleurs de les répartir en deux groupes. En Angleterre et en Allemagne, la liberté du théâtre permet au drame ossianique de rester libre et en prose, au besoin mêlé de chants, parfois simple dramatisation du texte des poèmes. En Italie et en France, il est contraint de revêtir la forme traditionnelle de la tragédie classique. Partout, Ossian ne fait guère qu'ouvrir à l'auteur dramatique un magasin d'accessoires de plus : à la vérité, il n'y avait pas grand'chose à tirer de lui pour les caractères et le jeu des passions.

Plus volontiers encore que la tragédie, l'opéra emprunte quelque temps ses sujets et ses décors au monde ossianique. Celui-ci lui offrait un domaine très fécond avec ses héros, ses amantes tendres ou passionnées, ses bardes, ses fantômes, ses rochers et ses nuages. Il ne semble pas qu'on s'en soit avisé avant 1780. A cette date est joué en Italie *Comala*, opéra de Calsabigi et Morandi, bientôt suivi de *Calto*, opéra de Foppa et Bianchi (1788) ; et M. Weitnauer, à qui nous devons ce relevé, nous apprend que deux autres opéras du même genre devaient encore être représentés au XIX^e^ siècle, le dernier en 1832. En Allemagne, le philosophe Bouterweck composait *Komala*, petit opéra en trois scènes (1788) ; Kunzen, *La Harpe d'Ossian* (1799), opéra qui fut joué en Danemark ; et en 1802 encore B. A. Weber composait *Sulmalla*, « duodrama » lyrique avec chœurs. Les deux œuvres françaises correspondantes appartiennent à l'époque napoléonienne : *Ossian ou les Bardes*, de Le Sueur, joué à la plus grande satisfaction de l'Empereur, à l'Opéra de Paris, en 1804, et repris plusieurs fois jusqu'en 1817 ; *Uthal*, de Méhul, en un acte seulement, joué avec moins de succès à l'Opéra-Comique en 1806. Dans *Les Bardes*, on remarquait les douze harpes qui figuraient à l'orchestre ; dans *Uthal*, l'absence complète de violons ; ils étaient remplacés par des altos. L'influence littéraire d'Ossian devait naturellement gagner

à cet élargissement de son domaine, quoique les poèmes fussent en général médiocres.

Il faut encore signaler, bien qu'il soit difficile et peu utile de les énumérer, les mélodies ou romances ossianiques qui ont joui à cette époque d'une grande vogue, et qui marquent, mieux que d'autres indices, la popularité d'Ossian et le succès d'un certain élément de ses poèmes. En France, ces mélodies ne se rencontrent guère que sous le Consulat et l'Empire, au moment où Ossian est à la mode ; ailleurs elles ne commencent guère plus tôt, mais elles se prolongent beaucoup plus longtemps : en Danemark Niels Gade, en Allemagne Mendelssohn et Brahms devaient assez tard s'inspirer d'Ossian.

Une étude totale de l'ossianisme européen devrait également s'occuper de la peinture ossianique, dont le XVIII^e siècle a vu à peine les débuts. Dès 1769, Angelica Kauffmann peignait pour Klopstock une tête d'Ossian à laquelle le poète tenait autant qu'à un tableau inspiré de son *Messie*. On sait que la peinture ossianique a surtout brillé en France vers 1802 et jusqu'à 1817, sous l'influence de Napoléon et par suite de ses commandes à Gérard et à Girodet. Plus curieuse encore à certains égards serait l'étude des innombrables vignettes et frontispices des éditions d'Ossian dans les divers pays ; on y pourrait suivre les variations du goût moyen et les tendances esthétiques successives ; car, dans l'absence complète de documents sur le costume des personnages ossianiques, la fantaisie de l'artiste peut se donner libre carrière comme nulle part ailleurs. Dans ces vignettes, les guerriers par exemple passent du nu antique à la David, à l'armure complète de plates de nos chevaliers du XV^e siècle, et à d'étranges accoutrements vaguement tyroliens, bottes et chapeaux à plumes, d'inspiration nettement romantique.

V

## INFLUENCE D'OSSIAN SUR LES IDÉES HISTORIQUES ET MORALES

Ce n'est pas étudier complètement une influence littéraire que d'en constater par des faits l'étendue, la durée et le degré : il faut encore l'expliquer, et pour cela en dissocier les divers éléments qui ont agi ensemble ou séparément sur les esprits, afin de démêler ce que chacun contenait de nouveau, d'intéressant, de séduisant. La tâche est d'autant plus nécessaire pour Ossian que son succès est plus loin de nous à tous égards, et nous paraît plus difficile à comprendre. On se contente en général d'explications tirées de son paysage, de ses sentiments et de son style, et souvent formulées avec beaucoup de vague. En ce qui concerne Ossian en France, j'ai essayé au cours de mon ouvrage sur ce sujet, et notamment dans la Conclusion, d'apporter un peu plus de précision et de donner leur juste place à des causes toutes différentes, trop négligées jusqu'ici. Je suis revenu sur cette question dans un article plus récent (1). On peut appliquer la même méthode avec plus d'ampleur à l'influence d'Ossian sur la littérature européenne dans son ensemble : certains aspects, et non les moins importants, apparaissent alors en pleine lumière ; surtout au XVIII^e siècle, lorsqu'Ossian est encore assez nouveau pour paraître instructif et intéressant pour

(1) P. Van Tieghem, *Ossian en France* (*The French Quarterly*, Vol. I, n^os 2 et 3, 1919).

la raison en même temps que sympathique au cœur.

Pour comprendre quelle impression il a faite le plus souvent sur ses premiers lecteurs, il faut se reporter aux volumes primitifs de Macpherson, aux deux in-quarto de 1762 et 1763 qui contenaient *Fingal* et *Temora*. Les poèmes y étaient précédés de longues et savantes *Dissertations*, introduits par des sommaires et des indications critiques, complétés par de nombreuses et longues notes géographiques et historiques, pleines de rapprochements et de discussions, et dont plusieurs inséraient des morceaux différents et même des poèmes entiers. Il n'était presque jamais question là-dedans de littérature et de poésie ; on y trouvait quelques vues morales sur les vicissitudes de l'esprit humain à travers les âges, une vague philosophie de l'histoire, étroite et dédaigneuse, qui rangeait l'auteur parmi les partisans décidés de l'âge des lumières, et surtout des vues historiques et géographiques sur les Calédoniens, sur leurs rapports avec les Germains, avec les autres Celtes, avec les Irlandais en particulier, sur leur histoire ancienne et leurs mœurs. Macpherson cherche à établir solidement son Ossian écossais, non irlandais — il se moque longuement et lourdement des poèmes irlandais du moyen âge — à le situer dans l'histoire, à le rattacher au plus grand nombre possible de faits authentiques ou plausibles. Il s'efforce de son mieux à construire, avec les matériaux plus que médiocres dont il dispose, un édifice ossianique qui soit à l'épreuve du doute et de la discussion. Dissertations, sommaires, notes, tout cela est destiné à donner l'impression d'un monument historique inédit, et cependant en rapport avec ce qu'on connaît déjà, d'une authenticité indiscutable et d'une valeur, par suite, considérable. La même impression se dégage de la traduction de Denis, en partie de celle de Cesarotti, et surtout de celle de Le Tourneur, dont le *Discours Préliminaire* et les notes, tout en abrégeant ou en remaniant le texte de Macpherson, vont dans le même sens et produisent le même effet.

Ossian est donc considéré d'abord comme un monument authentique, d'une antiquité précieuse et d'une grande valeur, qui révèle une époque et une race à peu près complètement inconnues jusqu'alors. Mais ses lecteurs du continent n'ont pas les mêmes raisons que l'Ecossais Macpherson de s'intéresser aux détails de l'histoire ancienne de l'Ecosse, ou de prendre parti entre elle et l'Irlande au sujet de Fionn-Mac-Comhal ou de Caïrbar, fils de Borbar-Duthul. Par contre, et puisque ces poèmes sont authentiques et anciens, il est loisible d'en tirer d'instructives conséquences sur les mœurs, les lois, les idées, les sentiments des Calédoniens du III^e siècle. Un historien de la valeur de Gibbon, bien que médiocrement sûr de l'authenticité absolue, parle en 1776 de cette Calédonie dont les Romains ne réussirent jamais à s'emparer, avec des couleurs qu'il emprunte à Ossian : ces collines sombres, ces brouillards bleuâtres, ces bruyères froides et désertes, c'est Ossian qui vient colorer Tacite. Si les Calédoniens ne sont pas assez intéressants en eux-mêmes, n'oublions pas que ce sont des Celtes, frères des Gaulois, ceux-ci ancêtres des Français, et que les peuples de l'Ouest de l'Europe descendent des Celtes. Ossian offre, dit la *Gazette de Deux-Ponts*, « un document précieux sur les Gaulois, vrais pères des Français ». Les Calédoniens sont, dit Le Tourneur d'après Macpherson, « *Caël-Don*, les Gaulois de la montagne ». Le titre même de *Poésies galliques* que Le Tourneur a substitué aux mots *Poésies erses*, usités jusqu'à lui et qu'il avait d'abord pensé conserver, rappelle que les guerriers de Fingal sont presque nos ancêtres. Il y a plus : les Celtes comprenaient les Germains, et ceux-ci les Scandinaves. Mallet ne vient-il pas en 1756 d'intituler son second volume : *Monuments de la mythologie et de la poésie des Celtes et particulièrement des anciens Scandinaves?* « Ossian était d'origine germanique, puisqu'il était Calédonien » dit le plus tranquillement du monde Klopstock en 1769. Dans une épigramme de 1771, il affirme encore que, les Calédoniens étant des Germains, Ossian appartient aux

Allemands plus qu'aux Anglais. Aussi les Allemands doivent-ils rendre à ses chants un culte pieux, écrit-il à Denis en 1769, en attendant que dans quelque abbaye on retrouve ceux des bardes germains. En Danemark, en Suède, on s'intéresse à Ossian presque comme à un poète national, puisque les Scandinaves sont des Celtes, et que d'ailleurs Lochlin et ses guerriers tiennent tant de place dans les poèmes. Avec les quelques textes révélés par Mallet, Ossian est la seule source originale où l'on puisse puiser pour connaître les anciens peuples de l'Europe non méditerranéenne, puisque les chants des Gaulois et ceux des Germains ont disparu. Cesarotti écrit à Van Goens en 1768 que pour les notes de son Ossian il s'est servi de Mallet, qu'on lui a prêté pour quelques jours. Pour des lettrés qui ne connaissaient encore ni la *Chanson de Roland*, ni *Beowulf*, ni les *Niebelungen*, ni le *Kalevala*, il faut avouer que l'aubaine était précieuse, et l'on ne saurait s'étonner qu'ils aient fait grand cas de la révélation ossianique. Pour la première fois, Ossian avec Mallet, mais infiniment mieux et avec plus de détail que Mallet, faisait connaître directement l'état social et moral des anciens peuples de l'Europe, que jusque-là on ne connaissait que par les renseignements très insuffisants qu'on glanait dans les écrivains grecs et latins, dans Strabon, César, Tacite ou Ammien Marcellin. Sur quelque pays que l'on porte les regards, on voit Ossian considéré d'abord et surtout comme un document propre à instruire l'historien et le philosophe. C'est ainsi que le considèrent Blair et Gibbon, Turgot et Suard, Porthan et Tengström, Herder et Schiller. Tidgren, professeur à Abo, fonde l'histoire ancienne de la Vestrogothie sur la seconde Dissertation de Macpherson. Boëthius, professeur suédois, constate en 1785 que la révélation de Macpherson a été « accueillie avec applaudissement par tous les philosophes » parce qu'elle apportait un document de premier ordre sur le premier état de la civilisation (1). On cite Ossian, et copieusement, qu'il

(1) Je dois ce texte (latin) et quelques autres au très utile ouvrage de

s'agisse d'histoire des religions, d'esthétique, ou de connaissance de l'homme moral : Marmontel, Sulzer, Henry Home surtout, dont les *Essais sur la nature de l'homme* (1773) ont été très lus et traduits en allemand, en offrent de nombreux exemples. « Ceux qui joignent à une âme sensible un esprit philosophique » tiennent ses poèmes pour « des monuments curieux » ; et ceux même qui n'aiment les chants du Barde ni pour les sentiments ni pour le style, leur reconnaissent du moins l'intérêt documentaire. Richard Hole, dans son poème *Arthur* (1789), se sert des descriptions et allusions ossianiques comme de documents sur l'état ancien de la Grande-Bretagne. Nulle part cette autorité historique d'Ossian n'est plus marquée que dans les pays scandinaves. Le succès du *Voyage en Islande* de Troill (1776), loin de lui faire échec, ne fait que l'appuyer davantage. Encore en 1803, Skjöldebrand étudie jusqu'à quel point les poèmes ossianiques peuvent servir à la connaissance historique de l'ancien Nord.

Or on trouve dans ces poèmes le tableau d'un état social et moral qui est fait pour séduire et pour attacher. Point d'agriculture ni de métiers, point de villes, point de civilisation matérielle ; et cependant ces chasseurs, ces guerriers ne sont pas des sauvages, encore moins des barbares. Leurs mœurs sont douces : ils professent le respect du faible, la clémence envers le vaincu ; ils ne versent le sang que pour réparer l'injustice. Surtout ils ont pour les femmes le plus profond respect ; et l'on est assez d'accord au XVIII^e^ siècle pour admettre que c'est de ces peuples et des autres peuples du Nord, leurs congénères et leurs contemporains, qu'est venue à l'Europe l'institution de la chevalerie. Ils n'ont aucune notion précise de la divinité : ni culte, ni prêtres ; et leur religion se borne à croire que les âmes des héros planent dans les nuages, d'où elles protègent et encouragent les guerriers, tandis que les lâches sont plongés dans les eaux infectes du

Gunhild Bergh, *Litterär Kritik i Sverige under* 1600-*och* 1700-*talen*, Stockholm, 1916.

Lego. A vrai dire, cette absence de religion étonne, et souvent scandalise. Melchior Grimm la trouvait « singulière », sans plus ; le marquis de Saint-Simon paraît en féliciter Ossian ; Cesarotti l'explique en admettant que les idées religieuses contemporaines du Barde étaient si grossières que celui-ci avait préféré les passer sous silence ; Harold, qui la déplore, rend à la divinité sa place dans les poèmes ossianiques qu'il ajoute à ceux de Macpherson, car, dit-il, « tout lecteur devra se réjouir de voir Ossian acquitté de l'imputation d'athéisme ».

En tout cas, Fingal et les siens présentent les modèles des plus pures vertus. Cette vaillance et cette pureté de mœurs ont permis aux Calédoniens de tenir tête aux Romains, puis de les repousser. Les *Gelehrte Anzeigen* remarquent en 1767 que « les héros d'Ossian sont infiniment plus généreux, plus modestes et plus doux que les brigands d'Homère, qui n'ont de sublime que leur force physique... ils sont plus tendres en amour et ont plus d'égards pour les femmes. » La Harpe, le marquis de Saint-Simon sont du même avis. Gibbon se fonde sur Ossian pour établir, après Tacite, le contraste entre les mœurs des Calédoniens et celles des Romains ; à la brutale cruauté de ces derniers s'opposent « la vaillance, la tendresse, la délicatesse naturelle d'Ossian ». Supérieurs en courage et en loyauté aux Grecs et aux Romains corrompus, ses guerriers l'emportent infiniment sur eux pour la pureté et la délicatesse de l'amour. Ils offrent déjà, et singulièrement parfaites, les vertus par lesquelles les modernes se flattent de surpasser les anciens. C'est en effet la vertu des héros ossianiques qui intéresse le plus l'opinion et fait naître le plus de commentaires. Suard, Blair et Cesarotti tout au début, plus tard Dorat, La Harpe, Saint-Simon, Thomas, Mérian, Herder, J. G. Adlerbeth, Tengström, ne tarissent pas sur les mérites des guerriers fingaliens et de leurs tendres épouses. J'allais entreprendre d'énumérer leurs qualités ; c'est inutile : ils les possèdent toutes. En peignant avec complaisance ce tableau dont ils empruntent les couleurs aux poèmes ossianiques, Cesarotti,

Saint-Simon, s'émeuvent et sont sur le point de pleurer de tendresse. « La nature gravait dans chaque cœur les vertus de chaque état. » Bien peu de critiques semblent avoir jugé que cette perfection morale est invraisemblable et suspecte, que ces guerriers qu'on nous représente comme si braves, vrais émules des bergers de Gessner, n'ont qu'une vertu fade et à la longue écœurante, qu'il n'y a pas assez de loups dans cette bergerie, en un mot qu'il n'y a dans cette vertu et cette tendresse ni humanité ni variété. Non : ils admettent cette perfection comme prouvée ; ils s'empressent d'en tirer des conséquences, et ces conséquences sont de deux sortes.

D'abord, les poèmes ossianiques représentent l'homme primitif, l'homme « à l'état de nature » ou « sortant de la nature. » C'est ce qui explique la perfection de ces personnages : car l'homme primitif est vertueux. Il l'est sans lutte et sans effort, parce qu'il est naturellement bon, et que la société et la civilisation ne l'ont pas encore dépravé. Là-dessus tous nos auteurs sont d'accord. Le témoignage d'Ossian est cité par eux avec respect et avec confiance. Ses poèmes enseignent au philosophe à connaître la nature intime de l'homme. En Suède, Adlerbeth le père y retrouve, comme dans les Sagas islandaises, les « traits vigoureux et fiers » de la nature primitive de l'homme. Herder, en 1769, critique Lessing, qui paraissait réserver à la Grèce la perfection de la bravoure et de la tendresse : Ossian montre au contraire que ces qualités appartiennent, non à un peuple, mais à une époque de l'esprit humain. On pourrait citer bien d'autres exemples de ces conclusions optimistes, et c'est là un des aspects les plus importants de l'ossianisme européen. Or, Jean-Jacques Rousseau vient justement de proclamer que l'homme est né bon, que la civilisation seule le déprave. Ossian lui donne pleinement raison, comme il donne tort à Hobbes et à Voltaire. Comment croire avec ce dernier que l'état naturel de l'homme est misérable, et qu'il doit au progrès des lumières et de l'institution sociale d'avoir

pu se perfectionner? Tous ceux, et ils sont nombreux au XVIII^e siècle, qui croient à la bonté foncière de l'homme, qui regrettent l'état de nature, aiment Ossian qui leur donne raison. La coïncidence d'Ossian et de Rousseau, l'un renforçant l'autre, est très fortement marquée en Allemagne et en Suède, comme le font bien voir MM. Tombo, Blanck et Hasselqvist. En Suisse d'autre part, les compatriotes de Rousseau sont particulièrement sensibles au spectacle d'un peuple montagnard, pauvre, libre et vertueux : on le voit en lisant les œuvres du doyen Bridel et par l'exemple de Bernold, l'auteur de la *Telliade*.

Mais une autre conséquence s'impose. On constate, et dans certains pays on constate avec plaisir, qu'Ossian est un poète du Nord, et que si l'homme est partout né bon, cette vertu primitive s'est mieux conservée dans le Nord qu'ailleurs. Mallet donnait lieu, comme je l'ai indiqué plus haut, aux mêmes observations ; mais la vertu des héros ossianiques est infiniment plus pure et plus parfaite que celle des guerriers qu'on entrevoyait dans l'Edda et dans quelques Sagas. C'est dans Ossian que le Suédois Gjörwell retrouve le mieux « les antiques vertus du Nord ». D'autres, Adlerberth en 1783 et Brander-Sköljebrand en 1797, réunissent Ossian et les poèmes scandinaves pour constituer le livre primitif du Nord. D'Ossian, encore plus que de Mallet, date la croyance à la supériorité morale du Nord ; supériorité non pas transitoire et due à un état social plus favorable à la conservation des vertus naturelles, mais permanente et essentielle, due à la conformation physique et morale des individus. Montesquieu, qui ne connaissait pas Ossian, appelait le Nord, nous l'avons vu, la fabrique des instruments qui brisent les fers forgés au Midi. C'est là, continuait-il, que se forment ces nations vaillantes qui sortent de leur pays pour détruire les tyrans et les esclaves... Il voyait dans ces nations « la source de la liberté de l'Europe » et il se chargeait d'expliquer physiologiquement le caractère

moral de leurs habitants. Qu'eût-il dit des Calédoniens ?

Mais il faut remarquer ici que, dans cette opposition du Nord au Midi, la valeur des termes change peu à peu. Lorsqu'Ossian incarnait l'esprit celtique, il représentait les Bretons, les Gaulois, en face de la Grèce et de l'Italie anciennes ; si l'on transportait dans les temps modernes la même distinction, les Français, fils des Gaulois, auraient été les premiers à se ranger sous la bannière de Fingal. Mais bientôt le Nord tire à lui Ossian et ses héros : leur vertu devient le monopole des Anglo-Saxons et des Germains ; les affinités de race le cèdent au contraste des langues : tout ce qui est latin ou « welche » est compris dans le « Midi », lequel s'oppose au « Nord ». Quand Ossian était le poète des Celtes, il était notre poète ; maintenant qu'il est le poète du Nord, le voilà passé dans l'autre camp, qui est celui de nos rivaux, et souvent de nos ennemis. Dès 1768, Denis dresse sa traduction comme une protestation contre l'hégémonie littéraire de la France : la valeur de Fingal et des siens rappelle celle des héros allemands de la guerre de Sept Ans. Ses frères, les bardes de Göttingen ou d'ailleurs, opposent les vertus des héros ossianiques aux vices des nations du Midi, et particulièrement des Français. Le Barde de Morven est un des premiers responsables du septentrionalisme ou de la septentriomanie qui commence nettement à cette époque même. En vain, sous Napoléon et au début de la Restauration, une celtomanie artificielle et éphémère essaiera de rapprocher des Français Ossian et ses Celtes. M^me^ de Staël fera du Barde « l'Homère du Nord » et l'ancêtre de toutes les littératures des peuples germaniques.

## VI

## INFLUENCE D'OSSIAN SUR LES IDÉES LITTÉRAIRES

Plus importantes encore et surtout plus fécondes ont été les idées littéraires qui sont nées de la lecture des poèmes d'Ossian et de celle de ses commentateurs. Ceux-ci, Blair, Cesarotti, Suard, Denis, puis les nombreux critiques qui ont apprécié cette poésie nouvelle à l'apparition des diverses traductions, sont en somme d'accord pour signaler par quels caractères les poèmes ossianiques diffèrent de tout ce qu'on a vu paraître en Europe dans le domaine de la poésie. Ils ne se montrent pas également enthousiastes de ces nouveautés ; surtout ils attribuent des valeurs inégales aux différents éléments qui font l'intérêt et le succès des poèmes, selon qu'ils lisent ces derniers à travers les lunettes classiques ou dans un esprit déjà hardi de préromantiques. Mais pour tous, et pour les hommes de lettres ou les simples lecteurs dont nous avons conservé le témoignage, Ossian n'est pas seulement un document historique, c'est aussi un monument littéraire d'une rare valeur et d'une haute signification, d'autant plus précieux qu'il est à peu près isolé et presque seul de son espèce.

Ce qui frappe d'abord en lui, c'est le style. Cette prose brusque, passionnée, usant de l'inversion, surchargée de figures, particulièrement de métaphores et de comparaisons, était chose unique et bien hardie en plein XVIII^e^ siècle. Les premiers lecteurs d'Ossian y retrouvent le « style oriental »,

celui de la Bible (surtout à vrai dire des Psaumes, des Prophètes, et du *Cantique des Cantiques*), celui des quelques ouvrages orientaux plus modernes dont ils pouvaient avoir connaissance. Turgot, dès 1760 et dès l'apparition des premiers *Fragments*, est frappé de cette ressemblance. Elle démontre pour lui, jusqu'à l'évidence, que la cause du « style oriental » n'est ni le climat brûlant, ni le gouvernement despotique qui contraint l'écrivain à s'exprimer par images, puisque l'une et l'autre condition manquent à l'Ecosse, mais uniquement un certain état social, encore tout proche de la nature. L'homme y est encore tout sensation et tout sentiment ; il n'a point d'idées abstraites ; son langage est une émotion et une peinture : il est donc figuré et poétique. Dès 1762, le premier article allemand sur Fingal signale ces « comparaisons hardies ». De même Gothenius en Suède en 1765. Ce déluge de comparaisons est ce qui frappe le plus tous les premiers lecteurs d'Ossian, soit qu'ils y admirent un génie puissant et original, soit qu'ils protestent et raillent comme le *Journal Encyclopédique* et comme Voltaire. « Ossian, dit Herder, se montre le frère de Job pour les personnifications... tout est vie et mouvement en lui. » Tous les amis et disciples de Herder unissent étroitement Ossian et la Bible. Si Tengström en 1780 répond par la négative à la question hardie de l'Académie de Stockholm « si la connaissance des textes de l'antiquité classique est nécessaire aux progrès de la littérature » c'est qu'Ossian et la Bible lui suffisent. Ces deux textes, investis d'une égale autorité, sont les deux sources et modèles reconnus du préromantique Porthan, en Finlande (1). D'ailleurs il trouve aux morceaux ossianiques que traduit Kellgren en 1775 « le goût oriental ». La ressemblance est si frappante que la *Quarterly Review*, en 1814, admet que la *Mort d'Abel*, de Gessner, est une des

(1) Werner Söderhjelm, *Aboromantiken, och dess samband med utländska idéströmningar*, Stockholm (1915), abonde en faits curieux sur l'ossianisme en Finlande et l'influence des idées de Herder dans ce pays.

sources du style biblique de Macpherson ; hypothèse inutile et peu admissible, car Macpherson ne savait probablement pas l'allemand, et la première traduction anglaise est de 1761 ; or, son style est tout formé dès les *Fragments*. Saint-Simon, ossianiste fervent, frappé comme tant d'autres de la ressemblance du style d'Ossian avec celui de la Bible, explique cette ressemblance par l'influence qu'ont pu exercer sur le Barde les *culdées* ou solitaires chrétiens retirés dans des grottes et avec lesquels il s'entretenait parfois. Le savant hollandais Van Goens fait remarquer à Cesarotti ce coloris oriental sans se risquer à l'expliquer. Ce style oriental est d'ailleurs aussi celui des peuples barbares ou sauvages. Kellgren, en 1775, trouve que le style d'Ossian rappelle les runes finnois ; et ce rapprochement est encore signalé dans l'Introduction à la traduction suédoise complète en 1794. Un admirateur allemand des poèmes ossianiques y voit en 1765 « un mélange des Saintes Ecritures, d'Homère, et des discours des Iroquois ». Quelques autres constatent comme lui que ce style rappelle ce que les voyageurs nous rapportent du langage des sauvages ; et la théorie de Turgot s'en trouve confirmée. Ceux qui ne goûtent guère la Bible ni son style, et c'est surtout en France qu'on les rencontre, reprochent à Ossian son « enflure de mauvais goût » et « ces images orientales qui disent plus qu'on ne doit dire ». Ceux qui en sont nourris, surtout en Angleterre et en Allemagne, entrent de plain-pied dans le style ossianique : c'est le cas de Klopstock entre tous. C'est parce qu'Ossian rappelle la Bible qu'il est poète, dit Kellgren en 1787. L'analogie extraordinaire entre certaines expressions du païen Ossian et certaines expressions de la Bible, particulièrement du *Cantique des Cantiques*, a été plusieurs fois signalée et a servi d'argument contre l'authenticité. La question du « style oriental » était d'ailleurs ouverte avant l'apparition d'Ossian. Le livre de Lowth sur la poésie sacrée des Hébreux, publié en 1753, a été très lu en Europe ; et l'étude de la Bible considérée

comme ouvrage littéraire, et du style oriental au XVIII[e] siècle, mériterait d'être faite dans le détail.

Mais l'attention se porte surtout avec intérêt sur la personne même du Barde. A partir du volume de *Fingal*, cette personne, encore peu distincte dans les *Fragments*, se dessine avec netteté. Le vieux barde aveugle qui chante en s'accompagnant de sa harpe, ou dont la jeune et belle Malvina accompagne les chants, forme un tableau qui touche également des poètes aussi différents que Klopstock et André Chénier. Le type du barde était déjà indiqué brièvement dans *Le Barde* de Gray, antérieur de peu d'années à l'Ossian de Macpherson, et dont le succès en Europe fut assez considérable. Celui-là était solennel et majestueux, mais courroucé : son œil terrible et sa voix prophétique le rendaient semblable à un prophète d'Israël qui menace et maudit. Ossian est mélancolique et résigné : il erre, dernier témoin des temps qui ne sont plus ; il inspire le respect, mais aussi l'affection et la pitié. On est tendrement ému en contemplant le dernier des bardes tel qu'il se peint lui-même dans *Berrathon* par exemple. On salue en lui le vrai poète, celui qui hante les déserts, qui se plaît, disait Diderot, « dans leur horreur secrète », et qui, loin des hommes, n'a que le ciel pour source et confident de son génie. Un tel poète est grand et sublime : c'est un génie original, tel que Klopstock, Diderot, les Warton et Herder le rêvent et le cherchent dans Moïse, dans Homère et dans Shakespeare. Sa personne sacrée communique à ses chants la noblesse austère dont elle est empreinte. M. Tombo a fait remarquer très justement qu'un des services rendus par Ossian à la littérature européenne a été de conférer plus de noblesse et plus de dignité à la poésie et au poète (1).

Sa poésie est une poésie de nature, et non d'art. Le Barde n'a point lu, l'écriture lui est inconnue, ses chants sont l'ex-

(1) Voir plus haut, p. 65-66.

pression directe de ses émotions. En les méditant, les lecteurs découvriront avec admiration ce que c'est que la vraie poésie ; en les étudiant, les poètes devront chercher à être naturels, simples, spontanés comme lui. C'est avec lui qu'on apprendra *to know the Poet from the man of rhyme* : ce vers de Pope est l'épigraphe de la traduction d'Ossian publiée dans la *Stockholms Post* en 1781. Il représente, disent Suard et le *Journal des Savants* en 1762-1763, la vraie poésie des peuples primitifs. De là cette force et ce goût incomparables qu'admire Diderot dans les premières *chansons écossaises* en 1761. « Ce chantre de la nature épanchait son cœur » s'écrie en 1796 le critique Andrieux. « Ossian, dit Cesarotti, est le génie de la nature sauvage ; ses poèmes ressemblent aux forêts sacrées de ses anciens Celtes : elles respirent l'horreur, mais on y sent à chaque pas la divinité qui les habite. » Pour Schiller, Ossian réunit les avantages de la *poésie de nature* et de la *poésie de sentiment* : car il appartient encore à un monde naturel, et il réfléchit cependant sur les spectacles qu'il peint. La traduction hollandaise de la *Nuit d'Octobre* par Bilderdijk commence par un vers caractéristique qui, bien entendu, n'est pas dans le texte : « Cinq Bardes, pauvres d'art, mais poètes de nature... » Quand Svedelius, dernier professeur de poésie à Upsal, trace le portrait du poète de nature, c'est Ossian qu'il a surtout devant les yeux, et dont son latin cicéronien fait le plus magnifique éloge (1779). Herder surtout voit dans les chants du Barde le plus parfait modèle de la poésie primitive et naturelle. Son *Extrait d'une Correspondance sur Ossian et les chants des anciens peuples*, écrit en 1771, publié en 1773, expose cette idée avec sa fougue habituelle. La seule époque intéressante dans l'histoire de la poésie est la plus ancienne, dira encore Bonstetten en 1799, celle où naissent les Homère, les Ossian, les scaldes islandais. Dans les pays où l'on connaît mieux que par Mallet la poésie des scaldes, on aime à voir dans Ossian un barde inspiré comme eux, et comme eux

naturel et spontané. Dès 1766 Gjörwell signale les ressemblances de la poésie ossianique avec celle des scaldes ; Adlerbeth le fait avec plus de précision en 1783. MM. Blanck et Gunhild Bergh citent de très nombreux exemples de ce rapprochement. D'autres, comme Porthan, rapprochent Ossian des poètes finnois pour la même raison. En France et jusqu'à Leconte de Lisle, le peu qu'on sait des antiquités scandinaves sera constamment confondu avec le monde ossianique (1).

Sans doute, cette poésie n'est pas conforme aux règles de la poésie classique ; c'est du point de vue des règles qu'elle est fréquemment jugée au XVIII[e] siècle, quelquefois condamnée, et plus souvent félicitée de s'en être si bien passée. Ossian incarne pour beaucoup, à qui les règles commencent à peser, les droits de l'originalité et l'affranchissement de l'imagination. En vain Blair essaie de démontrer que *Fingal* et *Temora* sont, plus même que l'*Iliade* et l'*Odyssée*, conformes aux règles de l'épopée telles que les entendait Aristote ; en vain il énumère complaisamment les beautés d'Ossian, beautés d'art autant que de nature. En vain Cesarotti attribue au Barde une profonde connaissance des secrets de la poétique, les avantages de l'ordre indirect par exemple sur l'ordre historique ; en vain il le montre au courant des « finesses de l'art » et des « artifices de la composition ». De quelque autorité qu'aient joui d'ailleurs leurs travaux, ces deux savants commentateurs ont fait fausse route à cet égard ; ils n'ont pas été suivis. C'est que leur siècle voulait aller d'un tout autre côté. Ils étaient classiques jusqu'aux moelles, et voulaient absolument rattacher Ossian à la tradition littéraire classique. Autour d'eux, on est préromantique ; on cherche un idéal nouveau ; on l'entrevoit confusément ; on acclame Ossian parce qu'il est indépendant de toute tradition classique, parce que c'est un primitif qui chante pour

(1) Gunnar Castrén, *Norden i den franska Litteraturen*, Helsingfors, 1910.

des primitifs, parce qu'il ignore toute règle et que sa poésie est le plus parfait exemple de la « poésie de nature ».

C'est parce qu'il ignore les règles qu'Ossian atteint le beau, le sublime. Règles vaines, inutile esclavage! Homère ne les connaissait pas non plus, ni Shakespeare. Ossian mérite d'être placé à côté d'eux. Il se constitue avec son concours une liste de trois ou quatre noms glorieux qui revient, avec quelques variantes, sous la plume de beaucoup d'écrivains dans cette seconde moitié du siècle : Ossian, Homère et Shakespeare pour Herder en 1766 ; Ossian, Homère et Milton pour Bettinelli en 1769 ; Shakespeare et « les deux bardes Ossian et Homère » pour Lerse en 1771, comme d'ailleurs pour tout le groupe des *Stürmer* de ces années-là, et pour le jeune Goethe ; Ossian, Homère et Rousseau pour Lenz, autre *Stürmer*, en 1771 ; Ossian, Shakespeare et Rousseau pour Thorild en 1780 ; Ossian, Shakespeare, Klopstock et Goethe pour Kellgren en 1783 ; Ossian, Homère, Dante et Milton pour le *Nuovo Giornale letterario* en 1788; Ossian, Homère et les scaldes islandais pour Bonstetten en 1800 ; « Ossian, Homère et Shakespeare demeureront sur les ruines du monde » s'écrie le journal russe *Le Coryphée* en 1802 (1). On trouverait bien d'autres indications de ce genre ; mais ce sont toujours les mêmes noms qui reparaissent, et ils sont en petit nombre.

Le parallèle Ossian-Homère était particulièrement tentant, et il a été plus souvent traité qu'aucun autre. Aveugles tous deux, tous deux vieillards errants, le chantre de l'*Iliade* et celui de *Fingal* offrent des ressemblances évidentes. Mais ce thème repris cent fois permet de constater admirablement la différence des goûts et la divergence des tendances. Pour les classiques purs, c'est faire un grand honneur à Ossian que de le rapprocher du père immortel de toute poésie. Mais il est des classiques de goût et, pour ainsi dire, de pro-

(1) Lirondelle, *Shakespeare en Russie*, Paris, 1912, p. 87.

fession, qui osent mettre le barde au-dessus du poète grec : ce sont les ossianistes de la première heure, le docteur Blair, professeur de « Rhétorique et Belles-Lettres » à Edimbourg, l'abbé Cesarotti, professeur de littérature à l'Université de Padoue. Blair préfère Ossian à Homère pour les vertus de ses héros et la perfection de ses poèmes ; Cesarotti ne veut pas « qu'Homère soit le pontife de la poésie, qu'il ait le privilège de l'infaillibilité, qu'il doive être adoré, et non jugé ; que ses taches soient celles du soleil », etc. Sans doute Ossian a des défauts, ce sont ceux de son temps ; mais si l'on tient compte de l'état social des deux côtés, on verra « qu'Ossian a résolu le problème plus heureusement qu'Homère ». Je sais bien que ces hardiesses de Cesarotti se rattachent à une tendance à rabaisser Homère, partagée par Brazzolo et d'autres à cette époque ; que d'ailleurs elles soulevèrent des protestations en Allemagne, d'où Mérian écrit au fougueux traducteur qu'en ce pays on continue à préférer Homère (1777). Mais il y a là un signe des temps. Sébastien Mercier, lui, ne dit pas positivement qu'il préfère Ossian à Homère, sauf pour les qualités morales de ses héros ; mais nous savons qu'il met très haut le Barde, et il a prononcé cette parole irrespectueuse : « Le divin Homère nous ennuie. » En Suède on oppose Ossian à Homère comme le valant bien ; et le parallèle Ossian-Homère donne lieu à trois dissertations académiques d'Upsal de 1792 à 1795. J'en trouve une autre sur le même sujet à Leyde en 1799. Herder met les deux poètes au même rang ou à peu près : en 1767 il reproche à Lessing son hellénisme trop exclusif, et encore en 1795 il donne aux *Horen* sa dissertation *Homère et Ossian*, qui est un parallèle en règle ; dans Homère domine le monde des corps, dans Ossian le monde des esprits. Voss va plus loin : « L'Ecossais Ossian est un plus grand poète que l'Ionien Homère », dit-il en 1772. Klopstock aussi : dans l'ode *Notre langue* et dans une épigramme de 1774, il se demande si Ossian n'éclipse pas la gloire d'Homère, de manière à laisser

prévoir la réponse. Il est vrai que Voss et lui ont rabattu plus tard de leur enthousiasme. Fontanes, plus timide, disait seulement en 1780 : « Le sublime Ossian, comme Homère inégal... » Notons enfin que pour Kellgren à Abo en 1774, et pour plusieurs autres, Ossian réalise aussi bien que le chantre d'Achille l'idéal grec mis en lumière par Winckelmann, de « simplicité noble », de « grandeur calme ».

Il résulte de ce genre d'admiration et de ces rapprochements que, contrairement à ce que les historiens de la littérature ont tendance à admettre, Ossian n'a nullement été pour tous le modèle ou le point de départ d'une poésie nouvelle opposée à la poésie classique, plus vague et rêveuse, plus personnelle et irrégulière. C'est bien dans ce sens que le tirent les préromantiques et c'est dans cet esprit que l'adoptent les iconoclastes, mais beaucoup d'autres, sans aller aussi loin dans l'autre sens que Blair et Cesarotti, le goûtent parce qu'ils ont gardé des goûts sagement classiques : ils retrouvent avec plaisir chez le Barde d'une époque reculée, grossière et presque sauvage « les règles du beau, toujours les mêmes, senties et suivies partout par l'esprit humain », dit Van de Kasteele. C'est l'attitude de Sulzer, de Mérian, et à certains jours celle de quelques critiques français. Bilderdijk, à la fin du siècle, ignore tout des grands poètes anglais et allemands ; il est resté complètement classique et soumis à l'influence française ; il ne fait d'exception que pour Ossian. C'est pour cette raison qu'on ne s'est pas querellé sur Ossian autant qu'on pourrait le croire, et que l'admiration a été presque unanime : chacun le tirait à soi et lui faisait parler son langage. Aussi, de l'extrême droite à l'extrême gauche des idées littéraires, de Blair à Sébastien Mercier par exemple, il a des partisans enthousiastes. Seulement si, aux alentours de 1775, on avait réuni dans quelque banquet amical les ossianistes européens les plus notables, je doute fort que leur parfait accord eût duré au delà du premier service.

L'auteur de *Fingal* et de *Temora*, publié avec notes et sommaires par Macpherson, introduit et dûment prôné par Blair, abondamment commenté par Cesarotti, traduit en hexamètres allemands par Denis, en alexandrins français par Lombard, Clermont-Tonnerre et tant d'autres, en hexamètres latins par Denis et par Robert Macfarlane, en alexandrins hollandais par Van de Kasteele, muni par Cesarotti d'un Index des beautés poétiques qui ne compte pas moins de cent pages, est tout à fait un poète classique, et spécialement un poète épique. Il prend place à son rang, qui n'est pas le dernier, sur la liste des grands poètes épiques de tous les pays. Il satisfait le besoin que l'on ressentait à cette époque, d'une manière plus ou moins nette, d'un poète épique nouveau, et qui fût du Nord plutôt que du Midi, ancien sans être connu, consacré en naissant. C'est là notamment l'origine du grand succès, du succès prolongé, de Cesarotti dans la classique Italie.

Le même souci de classer les poésies ossianiques dans un genre déterminé invite d'autres critiques à les considérer surtout comme lyriques. Pour Marmontel, ce sont des odes, du moins en partie. Melchior Grimm préfère dans Ossian l'élément lyrique à tout autre. Pour Diderot, les premiers *Fragments* ne sont que des « chansons écossaises ». C'est ainsi que les chants du Barde sont présentés dans la traduction française de *Carthon* publiée à Londres dès 1762 ; et c'est l'impression qui se dégage souvent de l'anthologie ossianique publiée en 1772 sous le nom de *Poésies erses*. D'ailleurs Ossian n'offre-t-il pas le ton et les accents sublimes de Pindare, de David et d'Isaïe ? C'est du moins l'avis de Suard et celui de *L'Année Littéraire*. Herder surtout abonde en ce sens, mais en partant d'un point de vue tout opposé. On sait que pour lui, toute vraie poésie est lyrisme. Pour lui, la Genèse même doit dériver d'un chant lyrique plus ancien ; dans Shakespeare, ce qui l'intéresse le plus, ce sont les chansons ou morceaux lyriques intercalés dans quelques pièces.

Les poésies d'Ossian sont donc pour lui « des chants, les chants du peuple, d'un peuple non civilisé, mais sensible ». Il écrit ces mots en 1771 ; il les portait dans sa pensée dès le jour où, à Königsberg, en 1764, pensant à préparer une histoire du lyrisme des divers pays, il lut les premiers fragments traduits d'Ossian en allemand ; il les a répétés toute sa vie, et c'est parce qu'il ne voulait voir dans Ossian qu'un lyrique qu'il était si indigné contre les hexamètres de Denis qui prétendaient l'habiller de la tête aux pieds en poète épique.

C'est assurément dans cet esprit qu'il fallait lire Ossian, et c'est en ce sens qu'il avait, si l'on peut dire, de l'avenir. Mais on peut aussi, avec Schiller (*De la poésie de nature et de la poésie de sentiment* : *Poésie élégiaque*, 1795) voir dans ses poèmes le meilleur exemple de l'élégie qui étend à l'humanité les infortunes particulières du poète. Schiller aime Ossian ; il cite « le remarquable poème de *Carthon* » ; il a raison d'être frappé de sa valeur élégiaque. Quelques-uns apercevaient dans ses poèmes l'indivision des genres, témoignage, disaient-ils, de l'époque très ancienne où ils avaient été composés, antérieure à la séparation de la poésie en genres distincts. C'est l'avis du *Journal des Savants* qui trouve à la poésie erse une « beauté franche, fille de la nature, qu'aucun art ne rapportait à aucun genre » (1762). Le docteur John Brown est plus explicite. Dans son *Histoire de la naissance et des progrès de la poésie* (1764) il expose tout un système d'histoire littéraire, dont Ossian est la clef de voûte. Il considère les chants du Barde comme le seul monument subsistant du premier état de la poésie, état antérieur à Homère, dans lequel elle n'était encore ni lyrique, ni épique, ni dramatique ; tout y était confondu comme dans le chaos primitif. Ces théoriciens, purs classiques, semblaient prévoir l'avenir en regardant le passé : car Ossian allait contribuer pour sa part à affranchir la poésie, surtout en France, du compartimentage étroit et de la superstition des genres.

Toutes ces vues et toutes ces discussions aboutissent vers la fin du siècle à considérer Ossian, classique ou non, épique ou lyrique, peu importe, comme le poète par excellence du Nord. C'est à lui qu'on emprunte, nous l'avons vu, des sujets de poèmes ou de drames, aussi bien qu'à Mallet et à quelques autres sources septentrionales. « Le Nord a dans ton sein concentré le génie ! » s'écriait Ducis au début du siècle suivant. Beaucoup le pensaient comme lui depuis quelque temps. Nous avons vu Ossian devenir, faute d'un Homère national, le poète favori de nombreux Scandinaves, qui tantôt le rapprochent de leurs scaldes, tantôt des poètes finnois. En Allemagne, la tendance est constante, depuis 1770 surtout, à l'adopter comme barde national, à défaut d'un Germain plus incontestable. Wilhelm Schlegel, Villers, d'autres encore peut-être, ont préparé ou inspiré la fameuse théorie de Mme de Staël qui fait d'Ossian « l'Homère du Nord ». L'auteur du livre *De la Littérature* paraît ne pas connaître très bien les poèmes ossianiques ; elle les a sans doute parcourus avec sa vivacité coutumière, en a retenu certains caractères, les a quelque peu transformés dans son souvenir, en a ajouté beaucoup d'autres, a probablement beaucoup causé d'Ossian et parlé son système avant de l'écrire. C'est ce qui explique qu'elle tire ainsi le Barde de Morven à la ressemblance des poètes et des romanciers de l'Allemagne et de l'Angleterre modernes et protestantes, qui ont toutes ses sympathies. Les historiens de Mme de Staël, faute sans doute d'avoir lu Ossian eux-mêmes, passent sans la remarquer devant cette étonnante déformation, bien significative cependant. En tout cas, cette théorie, à laquelle aboutit tout le mouvement européen que nous venons d'étudier, affirme plus nettement qu'on ne l'avait fait jusque-là le contraste de deux mondes, l'un méditerranéen, l'autre septentrional, indépendants l'un de l'autre, ayant chacun ses modèles et son genre de beautés, de manière que l'écrivain du Nord n'a pas à s'inspirer de ceux du Midi. Cette grave révolution dans les idées litté-

raires s'appuie sur Ossian, qui est la clef de voûte du système. Quand l'opposition du Nord au Midi, peut-être trop hasardée et difficilement conciliable avec les faits les plus avérés de l'histoire littéraire, deviendra entre les mains de Wilhelm Schlegel l'opposition de la littérature romantique à la littérature classique, Ossian, déjà suspect, se verra tout doucement éliminé : c'est la différence entre les idées des Romantiques allemands et celles de leurs prédécesseurs.

L'Ossian de M^me^ de Staël était un point d'arrivée ; celui de Chateaubriand est un point de départ. Une nouvelle période commence avec lui, période qui correspond en France, à cet égard comme à tant d'autres, avec celle qui s'ouvre en Angleterre avec les *Ballades Lyriques* et en Allemagne avec la première école romantique. Chateaubriand, en 1800, est désabusé complètement en ce qui touche l'authenticité ; il n'en persistera pas moins à considérer Ossian comme une pure et noble source de poésie. Mais son *Essai sur les Révolutions*, où le Barde joue un rôle important, où la foi de l'auteur est complète, se rattache à cet égard comme à tant d'autres au mouvement des idées du XVIII^e siècle. Ossian est encore pour le jeune Chateaubriand, en 1797, le vrai et sublime poète du Nord, le fils des déserts et des montagnes, l'un des grands noms de la poésie universelle.

VII

## INFLUENCE D'OSSIAN SUR L'EXPRESSION DES SENTIMENTS

Les sentiments qu'éveilla ou que développa la lecture des poèmes ossianiques sont assurément l'élément encore aujourd'hui le plus connu de leur influence. C'est par là en effet que leur succès a été le plus visible et le plus populaire ; c'est par là aussi qu'il a été le plus fécond, puisqu'il a aidé une nouvelle littérature à prendre conscience d'elle-même et à se développer. Même après qu'Ossian était tombé dans le discrédit ou dans l'oubli, les sentiments qu'on peut appeler ossianiques vivaient encore et animaient la poésie. Ces sentiments n'avaient pas, pour naître et se développer, un absolu besoin de l'authenticité complète des poèmes, tandis que la plupart des idées morales et littéraires examinées tout à l'heure s'écroulaient si Ossian n'était plus Ossian. Ces sentiments ont donc pour la plupart été déjà signalés ; je me contenterai de les caractériser nettement, en insistant seulement sur ceux qui n'ont pas jusqu'ici attiré l'attention. On comprend d'ailleurs qu'ils aient été, moins que les idées morales et littéraires inspirées par Ossian, l'objet de dissertations et de commentaires : les écrivains contemporains les faisaient passer dans leurs ouvrages plutôt qu'ils ne les notaient séparément.

J'ai déjà indiqué au commencement de cette étude la nouveauté et les caractères du paysage ossianique. Or les poèmes paraissent juste au moment où dans toute l'Europe les yeux s'ouvrent enfin à la beauté des paysages et l'âme aux émo-

tions qu'ils inspirent. Après les descriptions encore conventionnelles et idylliques de Thomson, de Klopstock et de tant d'autres, voici qu'avec les lettres de voyage de Gray, avec Rousseau surtout et Bernardin de Saint-Pierre, avec Goethe, avec Förster, la vraie nature apparaît. Ossian apporte une note tout à fait nouvelle, et très différente de celle de Rousseau. Son paysage est grand, monotone et stérile. On quitte les sites riants et les aspects familiers pour rêver à de vastes contrées nues et austères, peuplées de brouillards et de nuages. Ossian est le premier poète de l'automne, de l'automne du Nord, triste et pluvieux, saison mélancolique qui sera si souvent peinte et chantée par les romantiques. Thorild, Franzén, plus tard Chateaubriand, plus tard Byron et Lamartine lui doivent beaucoup à cet égard. R. Shairp a fait ressortir avec compétence, dans un passage que j'aimerais à citer entièrement (1), combien le paysage ossianique reproduit fidèlement, encore de nos jours, celui des Hautes-Terres de l'Ecosse ; grâce à Ossian, il est devenu un des aspects essentiels du paysage dans la littérature européenne. Ni Laprade ni Biese, qui ont écrit l'histoire du sentiment de la nature chez les modernes, n'ont remarqué que pour plusieurs des plus grands poètes ou écrivains européens, le paysage ossianique a été le premier asile de leurs rêves, et l'Italie le second. Ainsi Herder, Goethe, Chateaubriand, Byron et Lamartine. Tous les cinq ont d'abord habité Morven en pensée, puis le séjour en Italie leur a offert des tableaux tout différents qui ont remplacé les premiers. Ajoutons que, sous le nom d'Ossian, Macpherson s'est montré le premier poète de la mer. Il en a très heureusement rendu les aspects les plus divers, son sourire lumineux, son calme majestueux, ses menaces sombres et ses colères effrayantes. Les Scandinaves ont été, comme de juste, particulièrement sensibles à cet élément du paysage ossianique : il les a aidés à préciser, à

(1) Principal R. Shairp, *Aspects of Poetry*, 1872, p. 284.

fixer leurs impressions, et Ossian est pour quelque chose dans le *Viking* de Geijer (1811) qui est le premier poème de la mer en Europe.

Le ciel et les astres prennent dans le paysage ossianique une place prépondérante. Nous avons vu combien des morceaux les plus célèbres sont consacrés au soleil, à la lune et aux étoiles. Cette poésie sidérale a été l'une des grandes nouveautés d'Ossian. On avait déjà chanté en vers le soleil et ses bienfaits ; mais il suffit de comparer le fameux début du livre III du *Paradis Perdu* et l'hymne au soleil qui se trouve dans l'*Eté* de Thomson avec les morceaux analogues d'Ossian pour apercevoir combien celui-ci prêtait davantage au sentiment et à la rêverie. Quant à la lune, Ossian paraît avoir été son véritable introducteur dans la poésie moderne, où elle devait tenir un si grand rôle. De même pour les étoiles, et surtout pour l'étoile du soir ou du berger, dont le début des *Chants de Selma* exprimait le charme poétique d'une manière si heureuse que les plus grands poètes n'ont pu que le répéter. Dès l'apparition d'Ossian, ces morceaux excitèrent la plus vive, la plus débordante admiration, notamment en France avec Suard et d'autres. Herder en 1782 traduit quatre morceaux de ce genre dans son *Esprit de la Poésie hébraïque*. Un curieux volume publié en Allemagne et qui montre combien Ossian était devenu classique, les *Récits tirés d'Ossian — Livre de lecture pour les débutants dans la langue anglaise* (1784 et plusieurs fois réédité), contient en appendice l'invocation au soleil de *Carthon*, celle à la lune de *Dar-thula* et celle à l'étoile du soir des *Chants de Selma*. Tout cela constitue un paysage sentimental, dans lequel on se plaît à rêver plutôt qu'on n'aime à le décrire, une toile de fond pour les amours inquiètes et mélancoliques, pour les tristesses vagues, pour les aspirations inassouvies, pour tous ces sentiments si fréquents à la fin du XVIII^e^ siècle et au début du suivant, pour le *Weltschmerz* et pour le *mal du siècle*.

Au reste, le paysage ossianique est assez vague pour s'adap-

ter aux impressions particulières de chacun dans le pays qu'il parcourt ou qui lui est cher. Aux Suisses, comme le doyen Bridel, il est spécialement sympathique par ses montagnes et ses lacs. Thorild, en 1781, voit les ombres d'Ossian passer sur l'horizon de montagnes boisées de la Suède : le paysage ossianique lui est cher parce qu'il est presque national. Vers la même époque, Alfieri est absolument du même avis. Il nous raconte qu'il n'avait jamais lu Ossian lorsqu'en Suède, devant la nature majestueuse et sombre du Nord, des sentiments tout ossianiques remplirent son âme ; il les retrouva plus tard quand il fit la connaissance des poèmes dans Cesarotti. Le Polonais Brodzinski voit sur les Carpathes monter dans des nuages ossianiques les ombres des ancêtres : il y entend retentir les accents du barde Bojan qui chante l'ancienne Pologne. Ducis retrouve Ossian dans les plaines de la Sologne, et Trouvé dans les montagnes du Forez. D'autres fois, c'est un aspect de la température, une saison, qui s'harmonisent bien avec les souvenirs que laisse Ossian. Goethe écrit dans son journal le 18 septembre 1788, à Schaffhouse, par un temps brumeux : « Je pense à Ossian. » On trouve d'autres exemples de cette association d'idées.

Ce paysage n'est pas toujours calme et mélancolique : Ossian peint aussi la tempête et l'orage. On y trouve de sombres invocations aux vents, aux tempêtes, qui conviennent aux grands désespoirs devant les affreux coups du sort. Goethe a traduit dans *Werther* le désespoir d'Armin : « Levez-vous, vents d'automne, soufflez sur l'obscure bruyère ! écumez, torrents de la forêt ! grondez, ouragans, dans la cime des chênes !... » Cela est déjà nettement romantique.

Des sentiments plus précis se déploient volontiers dans ce cadre qui leur convient à merveille. C'est d'abord l'amour : l'amour pur, délicat, chevaleresque, comme ces hardis guerriers le ressentaient pour leurs fidèles amantes, l'amour fait de tendresse, de pitié, de désir de protéger, qui rend plus cher tout ce que l'on a eu de la peine à défendre et à sauver.

Ossian est un des livres préférés des amoureux de ce temps-là, le livre qu'ils lisent en pensant l'un à l'autre. Werther le traduit pour Charlotte : en réalité, Goethe, à vingt-deux ans, l'avait traduit pour Frédérique Brion. Herder, cette même année 1771, écrit à sa fiancée qu'il trouve beaucoup à redire maintenant à Klopstock et à Gessner, surtout comme peintres de l'amour. « Mais l'amour dans les chants des bardes écossais ! Ce n'est qu'en eux qu'on trouve toute la tendresse, la douceur, la grâce, la noblesse, la force et la délicate pureté morale qui nous séduit complètement et cependant nous laisse hommes. » Et il cite comme exemple le poème d'*Oïthona*. La perfection de l'amour dans Ossian est un des traits qui ont le plus frappé ses jeunes admirateurs.

En général, c'est un poète sensible : dans ses chants règne une « douce sensibilité ». Il exprime à un haut degré cette réaction contre les droits exclusifs de l'intelligence et du bon sens qui marque la seconde moitié, à peu près, du XVIII^e^ siècle, et qui est un des principaux traits du préromantisme européen. Ce caractère frappe déjà ses premiers lecteurs. On ne réfléchit pas, on ne discute pas, on se laisse aller au courant de ces émotions vagues et monotones, on se laisse noyer dans cette sensibilité molle et passive. Cette intime et puissante séduction qu'exerçaient dans toute l'Europe certaines pages de Jean-Jacques, on la retrouvait dans Ossian, plus continue et plus complète. La sensibilité y était plus molle, plus rêveuse et plus alanguie. Jamais poète n'avait offert une telle suite de tableaux et d'impressions, où la raison tînt si peu de place, où l'émotion fût si constamment sollicitée et à tout propos. Ossian est aussitôt et partout appelé « le poète du cœur ».

C'est surtout le poète de la mélancolie. Si l'on aime les lectures qui attristent, qui font verser des larmes, on trouve en lui le poète idéal. Il a célébré le plaisir de la douleur, *the joy of grief*, les charmes de la mélancolie. Or celle-ci est à l'ordre du jour à la fin du siècle. C'est quelquefois une mélancolie

lugubre, celle de Werther lorsque « Ossian a remplacé Homère dans son cœur ». Schiller admire dans *Werther* le parti qu'a su tirer l'auteur, pour exprimer l'état d'âme du héros, de ce « sombre, vague, mélancolique monde ossianique ». On trouve dans les chants du Barde, dit Dorat, « cette mélancolie sombre qui est peut-être une des sources du sublime ». Plus souvent c'est une mélancolie qui n'est pas sans douceur et sans charmes, celle à laquelle la traduction de Le Tourneur a converti Fontanes, celle que chantera Ducis à propos du tableau d'*Ossian* peint par son ami Gérard : « Long tourment, mais si cher, si plein de volupté... » ; l' « élégante mélancolie » de Foscolo ; la *languida tristezza* de G. Barbieri, qui est la source où puise, dit-il, le chantre de Malvina et de Fingal. Ossian, « l'ami de celui qui est triste », dit Feith, en est le meilleur interprète. A la fin de cette période, Chateaubriand raillera, à propos de M^me^ de Staël, « la grande fontaine du Nord, où tous les bardes se sont enivrés de mélancolie ».

Cette mélancolie, si elle n'est pas, comme le dira M^me^ de Staël, essentielle aux « littératures du Nord », est du moins habituelle à la race celtique, à en croire les meilleurs juges, Renan surtout, qui en caractérisant *La Poésie des races celtiques* semble définir celle d'Ossian. Matthew Arnold est du même avis, ainsi que R. Shairp. Ils s'accordent à dire que, venant du Celte Ossian ou du Celte Macpherson, la poésie ossianique a séduit son siècle par cette couleur générale de rêve, de regret, de mélancolie, si conforme à l'âme celtique. C'est l'Ossian de Macpherson qui a donc eu l'honneur de faire entrer pour la première fois l'esprit celtique dans le grand courant de la littérature européenne moderne ; à ce titre seul il méritait sa gloire.

Il y a plus. La tristesse ossianique repose sur un sentiment profond et sincère de l'instabilité des choses humaines, de la fuite irréparable de la gloire et du bonheur. En empruntant à la légende irlandaise le vieux barde aveugle, dernier sur-

vivant d'une génération de héros, en faisant de lui l'interprète de ce que l'âme moderne sentait s'éveiller en elle d'inquiétude inassouvie, d'aspirations vagues et de regrets d'un idéal évanoui, le jeune Macpherson avait fait un coup de maître. Jamais rencontre ne fut plus heureuse, et cette rencontre fit son succès. Comme le vieil Ossian, les jeunes gens du dernier tiers du XVIII^e siècle et de l'aube du siècle suivant n'ont ni foi sereine, ni idéal assuré ; ils agitent d'une manière pathétique le mystère de la vie. R. M. Meyer dit que « les guerriers ossianiques sont des héros antiques qui ont lu Hamlet » (1) et la jeune génération fourmille de Hamlets pensifs et impuissants.

(1) *Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte*, 1904, p. 196.

Tels sont les principaux points qui se dégagent d'un examen général de la question. Quand on étudie Ossian en Angleterre, on rencontre à chaque instant les rivalités ou les jalousies entre Anglais, Ecossais et Irlandais, et les soupçons ou les discussions touchant l'authenticité, plus suspecte là que partout ailleurs. En France, les regards sont surtout attirés vers l'époque de la gloire et de la vogue d'Ossian, poète préféré de Napoléon, barde officiel de son règne. En Allemagne, il faut surtout s'occuper du rôle d'Ossian dans la poésie bardique et de son utilisation pour des fins patriotiques. Un tableau d'ensemble comme celui que j'ai essayé d'esquisser, malgré ses graves lacunes en ce qui touche certaines littératures secondaires qui n'ont presque pas été étudiées de ce point de vue, offre au moins l'avantage de faire ressortir les caractères communs de l'ossianisme européen.

Celui-ci a pour matière, parfois le texte anglais de Macpherson et, à la fin du siècle, de Smith, beaucoup plus souvent des traductions dont la plupart transforment le texte, tantôt dans un sens, tantôt dans un autre, ici plus élégantes, là plus poétiques, rarement littérales, et influent par suite grandement sur l'impression que reçoivent d'Ossian ses lecteurs des diverses nations. Il se manifeste d'abord par des imitations de tout genre : la poésie européenne, souvent usée et qui aspirait à se rafraîchir et à se renouveler, s'empare d'Ossian pour tailler librement dans cette étoffe nouvelle. D'autres, qui ne sont pas poètes, trouvent dans Ossian un document authentique et inappréciable sur les peuples celtiques et en général sur l'Europe du Nord, et en tirent d'importantes conséquences historiques et morales. Il a sa place parmi les élé-

ments nouveaux qui enrichissent et modifient la littérature européenne, et par certains traits importants annonce le romantisme. Enfin, hommes de lettres ou non, beaucoup de lecteurs sont gagnés par le charme d'Ossian, par l'originale grandeur de son paysage, par la pureté idéale de ses sentiments, par la sensibilité et la mélancolie que ses poèmes respirent. Tels sont les principaux éléments constants et généraux de son succès, et les principaux effets qu'il a produits sur la littérature européenne.

Tout cela était absolument nouveau, au moins sous cette forme, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Young venait de faire entendre dans ses *Nuits* une note plaintive et lugubre, toujours pareille, mais puissante par sa monotonie même ; il restait un peu philosophique et austère. Gessner jouait ses airs champêtres, et l'on se sentait transporté dans l'innocence première du monde ; ses bergeries étaient aimables, mais un peu fades. Plus récemment encore, Rousseau, par l'originalité de son attitude, par l'ardeur de sa prédication, par la hardiesse de ses idées, par la pureté de ses sentiments, par le charme de ses peintures, avait profondément ému toute l'Europe. Ossian, sans nuire à leur succès, contenait quelques-uns de leurs éléments les plus appréciés et en offrait plusieurs autres. Il était tendre, gracieux, pathétique, funèbre, éloquent, émouvant ; il contait, il évoquait, il philosophait. Cette variété entrait certainement pour beaucoup dans son succès.

Il a donné une voix à beaucoup d'aspirations encore vagues, et qui se sont précisées en s'exprimant. Il a autorisé une poésie plus sentimentale, plus passionnée, plus hardie. Il a élargi l'horizon littéraire en donnant pour pôle à la poésie un Nord conventionnel et vague, mais nouveau du moins ; en ouvrant au rêve des horizons inconnus ; en attirant l'attention sur les éléments instinctifs, primitifs, de toute poésie. A tous ces égards son influence a été essentielle. De ces mondes nouveaux Ossian n'offrait qu'une fausse clef, dit fort bien Haym

dans son livre sur Herder, mais cette fausse clef ouvrait tout de même. Nul exemple ne montre mieux, je crois, que ce qui compte surtout en histoire littéraire générale, ce n'est pas la valeur propre de l'œuvre, c'est ce qu'elle a suscité : la direction, la force et la durée du choc qu'ont ressenti les âmes et les imaginations.

A la fin du XVIII^e siècle son rôle n'était pas terminé, tant s'en faut ; mais sa tâche principale était accomplie. Alors se forme dans plusieurs pays une nouvelle poésie, qui a assimilé quelques éléments ossianiques et rejeté les autres. Ossian a contribué à renouveler les idées littéraires ; sur le chemin nouveau qu'il leur a indiqué, elles continuent leur marche en avant et le laissent loin derrière elles. Dans le riche concert de la sensibilité moderne, la harpe du Barde ne fait plus entendre qu'une note grêle et fausse, bientôt dédaignée, et qui enfin se tait.

# INDEX

## DES NOMS D'AUTEURS ET D'OUVRAGES COLLECTIFS OU ANONYMES

Les ouvrages cités isolément sont rassemblés sous le nom de leurs auteurs : on trouvera l'*Iliade* au mot *Homère*, et *Werther* au mot *Gœthe*. Les diverses parties et les divers auteurs de la *Bible* et de l'*Edda* sont rassemblés sous ces deux titres généraux. Les chiffres en égyptienne indiquent les pages où il est plus particulièrement question de l'auteur ou de l'ouvrage. N = *en note*.


Addison, 24, 42, 47, 49, 54, 63.
Adelung, 41.
Adlerbeth, **144-145**, 261, 262, 263, 270.
Alembert (d'), 28, 29.
Alfieri, 53, 174, 281.
Algarotti, 48.
Allison, 27.
Alstrup, 232.
Ammien Marcellin, 259.
Anchersen, 109.
Andersen, 83.
Andrès, 188, 214, 219.
Andrews, 139.
Andrieux, 269.
Angiolini, 212.
Aponte, 220.
Arbaud-Jouques (d'), 233, 246.
Arioste, 43, 44, 171, 179.
Aristote, 26, 104, 270.
Arlincourt (d'), 173.
Arnaud, 224.
Arnkiel, 101.
Arnold, 124, 180, 182, 283.
Atterbom, 246.
Aurivillius, 24, 58.

Babbit, 45 n.
Bacsányi, 232.
Baggesen, 124.
Balbo, 219, 227.
Baour-Lormian, 231, 232, 233, 236, 238, 239, 243, 246.
Barbieri, 218, 219, 283.
Barbosa du Bocage, 62.
Baretti, 45, 66.
Bartholinus, 79, **85-86**, 89, 92, 94, 98.
Batka, 75 n., 76, 99, 100, 106, 157, 159.
Batteux, 21, 26, 44, 60.
Baumgarten, 58, 63.
Bayle, 94, 124.
Beattie, 133, 211.
Beck, 173 n.
Bédier, 23.
Beers, 44 n., 197 n.
Bellamy, 45.
Belleforest, 78.
Bellman, 43.
Benson, 76 n.
*Beowulf*, 259.
Bérard, 23.
Bergh, 38 et n., 62, 259 n., 270.
Bergklint, 61.
Bergsten, 222.
Berlepsch (M^me^ de), 213, 221.
Bernold, 263.

Bertòla, 155.
Bettinelli, 61, 66, 271.
Bianchi, 254.
*Bible*, **39-40**, 61, 63, 65, 94, 210, 221, 228, **266-268**, 274.
Biese, 279.
Bilderdijk, 51, 59, 64, 214, 230, 238, 269, 273.
Björner, 87, 88 n., 115, 183.
Blackwell, 23, 28, 35, 36, 37.
Blair, 38, 103, 104, 128, 129, 140, 143 et n., 144, 145, 163, 180, 200, 201, 209, 211, 221, 237, 259, 261, 265, 270, 272, 273, 274.
Blake, 39, 51, 58, 137, 216, 243.
Blanck, 14, 20 n., 75 n., 76, 91, 109 n, 114, 132, 145, 154, 157, 159, 160, 161, 166, 168, 172, 175, 184, 197 n., 263, 270.
Blicher, 232.
Blum, 35 n.
Bock (de), 126.
Bodmer, 25 et n., 40, 45, 47, 57, 67, 241.
Boèce, 189.
Boethius, 23, 259.
Boie, 29.
Boileau, 25, **28-29**, 32, 44, 45, 60, 62, 93.
Bonstetten (de), 156, 185, 269, 271.
Boswell, 208.
Bouterweck, 254.
Bowles, 53.
Brahms, 255.
Brandes, 10.
Brandl, 21 n.
Brazzolo, 272.
Breitinger, 25, 30, 45, 47, 57, 67.
Bridel, 218, 232, 233, 238, 263, 281.
Brodzinski, 56, 281.
Brognoli, 66.
Brown, 275.
Bruce, 141, 245.
Brun (Frederika), 222.
Bruno, 24, 60.
Brydges, 235, 238.
Bull, 34 et n., 45 n., 92 n., 124 et n.
Bürger, 29, 50, 55, 67, 220, 228.
Burke, 209.
Burns, 53, 71, 216.
Byron, 53, 216, 241, 243, 279.

Caillet, 55.
Calepio, 25 n.
Calsabigi, 254.
Cameron, 238, 239.
Capmâny, 64.
Carducci, 69.
Casarini, 252.
Castrén, 76 n., 94, 109 n., 124, 174, 270 n.
César, 128, 164, 259.
Cesarotti, 104, 126, 210, 212, 213, 214, 216, 219, 220, **226-227**, 230, 236, 244, 257, 259, 261, 265, 267, 269, 270, 272, 273, 274.
*Chanson de Roland*, 259.
Charrot, 97 n.
Chastellux, 216.
Chateaubriand, 80, 81, 88, 116, 128, 129, 143, 174, 181, 186, 190, 191, 214, 241, 277, 280, 283.
Chatterton, 214.
Chénier (André), 40, 51, 68, 71, 186, 268, 288.
Chénier (Marie-Joseph), 217, 233, 238, 246.
Chérade-Montbron, 173.
Chiniac (de), 89.
Churchill, 93 n.
Cicéron, 66.
Clark, 201.
Claudius, 55, 59, 162.
Claussön, 87.
Clermont-Tonnerre, 233, 238, 239, 274.
Clewberg-Edelcrantz, 172, 226, 241, 246.
Cluverius, 118.
Coleridge, 53, 56, 71, 181, 186, 216, 229, 243.
Colini, 127.
Collins, 98, 177.
Condillac, 35.

Condorcet, 29.
Corneille, 175.
Cortès, 231 n.
Cottle (Amos), 181, 183.
Cottle (Joseph), 172.
Coupigny, 233, 243, 244.
Cowper, 34, 53, 57, 216.
Crabbe, 216.
Cramer, 153, 247.
Crane, 14, 35 n., 44 n., 45 n., 76 n., 97 n., 126 n., 215.
Crome, 225.
Csokonai Vitez, 34, 40.
Cubières-Palmezeaux, 27, 29, 243.
Cunningham, 251.
Cysarz, 64 n.

Dahl, 222.
Dalin, 92.
Dante, 43, 66, 271.
David (Louis), 255.
David de Saint-Georges, 217, 231.
Delille, 239.
Denis, 104, 144, 145, 147, 156, **162-164**, 210, 211, 213, **227-228**, 230, 231, 232, 238, **247**, 249, 257, 259, 264, 265, 274, 275.
Dérjavine, 249.
Derrick, 238.
Descartes, 27, 124.
Despinoy, 233.
Des Roches, 95.
Diderot, 26, 28, 29, 33, 34, 35, 36, 37, 48, 50, 53, 58, 59, 61, 62, 70, 71, 128, 175, 209, 217, 224, 225, 233, 234, 268, 269, 274.
*Dit de la Bande d'Igor*, 214.
Dorat, 63, 217, 261, 283.
Dow, 251.
Downman, 139.
Drollinger, 39, 45.
Dryden, 54, 98.
Du Bos, 24, 26, 58.
Ducis, 59, 243, 276, 281, 283.
Dusch, 164, 248.
Duval, 233.

*Edda*, **75-193**, 248, 263.
Ehrmann, 164 n., 247 n.
Elwert, 230.
Emerson, 124.
Enbom, 222.
*Encyclopédie*, 127-128.
Engelbrecht, 225.
Erskine, 208, 251.
Eschenburg, 252.
Eschyle, 137.
Estala, 43.
Evans, 36, 122, 132, 141, 211, 213, 220, .
Ewald, 30, 50, 59, 87, **174-176**, 220.
Eyre, 178.

Fantastici, 219.
Fantoni, 219.
Farley, 76 et n., 95, 134, 138, 142.
Fâzil bey, 52.
Feijóo, 24, 29, 52, 61.
Feith, 222, 229, 244, 283.
Felton, 44.
Fénelon, 66, 92.
Ferguson, 38.
Fest, 232 n.
Filinto Elysio, 62.
Floris, 218.
Fontanes, 217, 242, 249, 273, 283.
Fontenelle, 44, 92.
Foppa, 254.
Formey, 126.
Fôrster, 279.
Foscolo, 51, 71, 219, 244, 250, 283.
Franzén, 30, 41, 184, 241, 279.
Fréret, 94.
Frimann, 42.
Frugoni, 250.

Gade 255.
Gagnerus, 44.
Gama (da), 34.
Garção, 48.
Geijer, 280.
Genlis (M^me^ de), 216.
Geoffroy, 26, 27, 44.
Gerard (Alexander), 63.
Gérard (François), 255, 283.

Géraud, 217.
Gerstenberg, 27, 43, 49, 62, 63, 104, 107, **152-156**, 157, 158, 160, 162, 168, 212, 247, 248, 249, **251-252**.
Gessner, 10 n., 154, 166, 180, 245, 262, 267, 282.
Ghalib, 59.
Gianni, 219.
Gibbon, 126, 213, 258, 259, 261.
Gilbert, 53.
Girodet, 255.
Gjörwell, 30, 139, 210, 263, 270.
Gleim, 52, 54, 104, 105, 106, 107, 154, 165.
Gniéditch, 249.
Goethe, 26, 29, 32, 38, 50, 55, 56,59, 62, 69, 70, 125, 149, 150, 155, 160, 186, 187, 220, 221, 222, 227, **229**, 233, 234, 241, 243, 250, 271, 279, 281, 282, 283.
Goldsmith, 25, 48, 53, 54, 57, 58, 70, 122.
Golther, 75 n.
Gomberville, 92.
Göransson, 84, 88, 117, 123.
Gosse, 84, 134.
Gothenius, 210, 226, 266.
Gottsched, 25, 27, 40, 43, 49.
Gozzi, 53, 66.
Graf, 66 n., 197 n., 218.
Gräter, 177, 178, 180, **187-188**.
Gray, 15, 40, 57, 61, 66, 99, 118, **131-137**, 140, 141, 142, 144, 145, 149, 150, 172, 177, 178, 182, 189, 208, 211, 213, 235, 268, 279.
Griffet-Labaume, 217, 231.
Grimm (Melchior), 26, 123, 209, 223, 224, 260, 274.
Grimm (Jacob et Wilhelm), 184, 188.
Grohmann, 75 n., 147, 148.
Gustave III, 176.

Hagedorn, 42.
Hagen (von der), 188.
Halem, 247.
Hallam, 10.
Haller (Albrecht von), 29, 67, 212, 220.
Haller (William), 177 n.
Hamann, 15, 22, 24, 25, 27, 35, 36, 48, 49, 50, 55, 58, 61, 62, 63, 64, 70, 125, 145, 146, 220, 221, 228.
Hamilton, 238.
Harold, 201, 214, 228, 232, 237, 242, 252, 261.
Haschka, 248.
Hasselqvist, 197 n., 263.
Haym, 229 n., 286.
Hazard, 197 n., 208, 227 n.
Hazlitt, 217.
Heber, 246.
Hecht, 211 n.
Heine, 250.
Heinrich, 232 n.
Heinse, 243.
Herbert, 81 n., 139, 183.
Herder, 15, 22, 24, 26, 27, 28, 29, 35, 36, **37**, 38, 42, 43, 49, 50, 51, 55, 62, 63, 64, 68, 69, 70, 71, 78, 125, 132, 144, 145, **146-151**, 155, 160, 185, 186, 187, 188, 189, 210, 213, 220, 221, 222, 228, 229, 230, 236, 250, 259, 261, 262, 268, 269, 271, 279, 280, 282, 287.
Hettner, 10.
Hickes, **86-87**, 89, 98, 134, 147, 150, 163.
Hill, 231.
Hobbes, 262.
Hogarth, 48.
Holberg, 92.
Hölderlin, 39.
Hole (John), 238.
Hole (Richard), 141, 171, 173, 174, 235, 260.
Home (Henry), 260.
Home (John), 200, 251.
Homère, 22, 23, 24, 25, 35, 44, 50, 63, 65, 82, 104, 156, 158, 179, 202, 209, 210, 218, 220, 228, 237, 261, 267, 269, 271, 272, 275.

Horace, 22, 66, 94.
Horváth, 42, 56.
Hoven (von den), 229.
Huet, 92-93, 117.
Hugo, 66, 250.
Hume, 48, 208, 211.
Hurd, 32, 40, 41, 48, 63.
Husbands, 35, 39, 97.
Hutcheson, 48.
Hwass, 189.

Iriarte, 25.

Jacobi, 52, 243.
Jacoubet, 40 n., 170 et n.
Jefferson, 216.
Jerningham, 171, 173.
Jiriczek, 36 n., 238 n.
Johnson, 21, 48, 58, 133, 210, 211, 217.
Johnstone, 139, 141, 183.
Jonas, 78 et n.
Jornandès, 110.
Joukovski, 241.
Jovellanos, 39, 51, 67.
Jung-Stilling, 221.

*Kalevala*, 259.
Kalff, 10.
Kant, 49, 63, 146, 149.
Karamzine, 28, 54, 59, 222.
Karpinski, 54.
Kaufmann, 62, 255.
Kazinczy, 232.
Kellgrén, 28, 30, 38, 39, 59, 61, 223, 226, 232, 246, 249, 267, 271, 273.
Keysler, 88, 89, 101, 107.
Kind, 22 n., 49.
Kittredge, 134.
Klinger, 50, 55.
Klopstock, 24, 30, 40, 45, 46, 50, 52, 58, 59, 67, 100, 125, 143, 144, 156, **157-162**, 174, 177, 186, 210, 220, 221, 227, 228, 232, 239, **247-248**, 255, 258, 268, 271, 272, 279, 282.
Klotz, 213.
Knös, 232.
Kosegarten, 185, 188, 230, 248.
Kraft, 183.
Krantz, 99.
Krasicki, 232.
Kretschmann, 156, 162, 230, 242, 247.
Kunzen, 254.

La Fontaine, 124,
Lagenbring, 39.
La Harpe, 261.
Lamartine, 241, 250, 279.
Lamm, 10, 14, 20 n., 76 n., 91, 184, 197 n.
La Mothe le Vayer, 93 n.
La Motte-Fouqué, 188.
Lampillas, 26.
Landor, 183.
Lange, 52.
La Peyrère, 93-94.
La Place, 25.
Laprade, 279.
La Tour d'Auvergne, 189.
Lavater, 40, 53, 59, 62, 67.
Laya, 137, 217, 245.
Lebrun (Ecouchard), 44.
Lebrun des Charmettes, 233.
Leconte de Lisle, 87, 154, 270.
Le Gay, 243.
Lenoble, 92.
Lenz, 50, 55, 228, 271.
Léonard, 53, 207, 242, 249.
Leoni, 227.
Leopold, 176, 184, 222.
Le Prévôt d'Exmes, 232.
Lerse, 271.
Lessing, 25, 26, 29, 42, 49, 54, 61, 63, 104, 125, 165, 175, 210, 262, 272.
Lestley, 142.
Le Sueur, 254.
Le Tourneur, 22, 28, 53, 217, **230-231**, 232, 233, 237, 249, 257, 258, 283.
Lewis, 138.
Liden, 183.
Lidner, 26, 32, 50, 59, 67, 222, 244, 249.

Lilienfeld, 230.
Lindner, 36.
Lirondelle, 271 n.
Logan, 141, 238, 245.
Lohenstein, 105, 161.
Lombard, 233, 238, 239.
Lote, 30 n.
Lowth, 39, 61, 267.
Lucain, 85, 158.
Lycophron, 83.
Lyttleton, 208.

Macfarlane, 238, 274.
Mackenzie, 137.
Macpherson (James), 36, 61, 106, 121, 129, 132, 138, 165, 180, 198, 199, **200-201**, 202, 210, 211, 212, 213, 214, 162, 221, 224, **257**, 279, 283-284, 285.
Macpherson (John), 143.
Magnus (Johannes), 78.
Magnus (Laurie), 10.
Magnus (Olaüs), 78, 119, 142.
Magnusson, 181.
Malherbe, 66.
Mallet, 36, 65, 70, 78, 84, 88, 90, 93, 95, 97, 99, 103, 104, **109-130**, 132, 133, 136, 138, 139, 142, 143, 159, 162, 170, 172, 179, 188, 189, 190, 191, 192, 198, 250, 258, 259, 263, 269, 276.
Marchena, 231.
Marc-Monnier, 10.
Marmontel, 26, 28, 29, 40, 60, 129, 169, 260, 274.
Mason, 98, 118, 133, 136, 139, 141, 161, 177, 208, 251.
Mathias, 138, 141, 142.
Mattei, 219.
Matthisson, 222.
Maugain, 66 n.
Mazza, 219.
Méhul, 254.
Meissner, 242.
Mendelssohn (Moses), 22, 28, 49, 63.
Mendelssohn-Bartholdy, 255.
Menéndez y Pelayo, 20 n., 34.
Menestrier, 190.
Mercier, 22, 27, 29, 40, 50, 62, 272, 273.
Merck, 160.
Mérian, 125, 261, 272, 273.
Meyer (F. L. W.), 230.
Meyer (R. M.), 284.
Michaud, 53.
Miger, 233, 246.
Miller, 62, 241.
Milton, 24, 40, 44 et n., 45, 58, 124, 209, 271, 280.
Molière, 124.
Möller, 184.
Montagu (Mrs), 208.
Montaigne, 132.
Montengón, 231.
Montesquieu, 26, 110, 112, 113, **165-166**, 263.
Monti, 59, 60, 219, 241, 245.
Morandi, 254.
Mörck, 92.
Moreri, 94, 127.
Morhof, 101.
Moritz, 241.
Mornet, 26 n., 29 et n., 44.
Morris, 180, 182.
Müller (F. Aug.), 250.
Müller (Johannes von), 149.
Müller (Maler), 50, 62, 222.
Müller (O. Fr.), 168.
Muncker, 157.
Muralt, 28.
Musset (de), 206.

Napione, 219.
Nariéjni, 241.
Neikter, 22.
Nöldeke, 242.
Nevres, 54.
Nicolai, 49, 155.
*Niebelungen*, 259.
Nieuwland, 45.
Neubech, 177.
Nordby, 75 n., 134.

Œhlenschlaeger, 172, 181, 184.
Olafsen, 83.

Olai, 78 n., 81, 82 n.
Opin, 246.
Ortiz, 231.
Ossian, 36, 37, 38, 39, 66, 104, 114, 115, 121, 128, 130, 137, **139**, 140, 143, 158, 171, 175, 179, 180, 192, **197-287**.
Ovide, 61.
Oxenstjerna, 172-173.
Ozérof, 253.

Palissot, 44.
Parini, 53, 66.
Parny, 174, 250.
Passow (A. C. de), 124.
Patriarchi, 210.
Patrizzi, 24.
Paul Diacre, 161.
Peers, 14, 231.
Pelloutier, 38, 89, 111, 118.
Penrose, 141.
Penzel, 145.
Percy, 15, 36, 40, 42, 43, 99, 118, 122, 123, et n., 124, 125, 136, **137-140**, 141, 144, 145, 160, 189, 198, 208, 211, 213, 221.
Peringskjöld, 87 et n., 147, 163.
Perreau, 245.
Petersen, 228, 229.
Pétrarque, 250.
Pétrov, 222.
Pfaff, 230.
Pfau, 75 n., 154.
Phelps, 44 n., 75 n.
Pibrac, 169.
Pindare, 63, 158, 209, 274.
Pindemonte, 51, 219, 252.
Piron, 239.
Pitiscus, 189.
Platon, 60, 91.
Platow, 184.
Pontus de Tyard, 60.
Pope, 32, 39, 45, 56, 62, 95, 238, 239, 269.
Porcel, 25.
Porthan, 41, 43, 212, 259, 266, 270.
Posnett, 10.
Pougens, 189.
Powhele, 139.
Pram, 173, 174, 176.
Primavera, 219.
Prinsen, 14, 232 n.
Pyra, 27, 45.

Quigley, 25 n.
Quintana, 43, 59.

Racine (Jean), 22, 239, 253.
Racine (Louis), 40, 67.
Raday, 232.
Rambach, 49, 242.
Ramler, 239.
Ramsay, 28.
Raspe, 210, 225.
Regnér, 41.
Regnier, 60.
Reid, 48.
Reiner, 230.
Reinhold, 30.
Renan, 40, 283.
Resenius, 79, **82-85**, 88, 93, 98.
Resewitz, 27.
Restif de la Bretonne, 232.
Rhode, 228.
Richardson, 178, 253.
Richter (Helene), 48 n.
Ritson, 118.
Roberti, 212.
Robinson, 221.
Ronsard, 44.
Rosa, 60.
Roscommon, 95.
Roucher, 68.
Rousseau (Jean-Jacques), 29, 30, 50, 57, 64, 68, 114, 115, 128, 154, 156, 183, 262, 263, 271, 279, 282.
Rousseau de la Valette, 92.
Rudbeck, 91.
Ryno, 252.

Saam, 252.
Sachs, 99.
Saint-Evremond, 24, 27.
Saint-Geniès, 173, 179.
Saint-Lambert, 128.

Saint-Pierre, 128, 279.
Saintsbury, 10, 20 n., 41.
Saint-Simon, 217, 237, 261, 262, 267.
Salis, 246.
Salvi, 252.
Sammes, 95, 96.
Sandvig, 130.
Santa Rita Durão, 34, 43.
Saunders, 197 n.
Saxo Grammaticus, **77 et n.**, 78, 81, 99, 142, 163, 169, 174.
Sayers, **177-178**, 253.
Schedius, 119.
Scheffer, 88, 94, 126, 132.
Schiller, 32, 39, 41, 51, 55, 69, 154, 185, 186, 187, 222, 229, 241, 259, 269, 275, 283.
Schimmelmann, 125.
Schlegel (Friedrich), 62, 86.
Schlegel (Johann Adolf), 21.
Schlegel (Johann Elias), 21, 161.
Schlegel (Wilhelm), 43, 186, 276, 277.
Schmid, 49, 225.
Schmidt (C. E. K.), 249.
Schmidt (Erich), 10.
Schmidt (Hans Christian), **105-107**, 108, 143.
Schnabel, 197 n.
Schönaich, 105, 161.
Schott, 99.
Schröder, 229.
Schubart, 55, 62, 229.
Schundenius, 213.
Schütze, 89, **101-104**, 107, 108, 119, 123, 124, 138, 152.
Scott, 124, 178, 181, 183.
Scudéry, 92.
Segrais, 93 n.
Senancour, 241.
Seward (Anna), 138.
Shaftesbury, 47, 48, 49, 50, 60.
Shairp, 279 et n., 283.
Shakespeare, 22, 25, 32, 44 et n., 50, 63, 78, 146, 176, 221, 222, 268, 271, 275.
Shaw, 250.
Shelton, 87.
Shenstone, 10, 40, 58, 210.
Sheringham, 88, 95, 96, 99, 118, 134, 139.
Sismondi, 109 n.
Skjöldebrand, 124, 222, 260, 263.
Skulason, 78 n.
Smith, 198, 199, 201, 202, 230, 231, 285.
Smollett, 58, 209.
Snyder, 118 n.
Socrate, 64.
Söderhjelm, 266 n.
Solomos, 60.
Soria, 61.
Southey, 141, 142, 172, 177, 178 184, 216, 219.
Spenser, 25, 44 et n., 45.
Stadler (M^lle), 109 n.
Staël (M^me de), 116, 129, 156, 167, 174, 181, 190, 191, 264, 276, 283.
Stenersen, 144.
Stephanius, 78, 163.
Sterling, 142.
Sterne, 59.
Sternfeld, 242.
Stevens, 139, 141.
Stolberg, 228, 229, 242, 248.
Stone, 36.
Strabon, 259.
Strich, 164 n.
Sturm, 242.
Sturz, 213.
Suard, 37, 38, 42, 209, 217, 224, 233, 234, 259, 261, 265, 269, 274, 280.
Suhm, 169.
Sulzer, 22, 63, 68, 260, 273.
Svedelius, 39, 269.
Symons, 57.
Syv, 155.
Szyjkowski, 232 n.

Tacite, 111, 128, 158, 162, 164, 165, 258, 259, 261.
Taillasson, 233.
Taine, 112, 167.

Talbot (Catherine), 242.
Tasse, 24, 43, 177, 220.
Taylor, 177, 183.
Tchoulkov, 43.
Tedeschi (Adrienne), 197 n.
Tegnér, 87, 173, 180.
Temple, **96-97**, 98, 99, 105, 108, 138 139, 143.
Tengström, 22, 39, 246, 259, 266.
Terrasson, 23.
Teubern, 49.
Thelwell, 178.
Thierry, 81.
Thomas (Antoine-Léonard), 26, 29, 30, 126, 172, 261.
Thomas (Walter), 48.
Thomson, 44, 154, 279, 280.
Thorild, 27, 42, 50, 59, 64, 69, 184, 222, 249, 271, 279, 281.
Thorkelin, 130, 163.
Tidgrén, 222, 259.
Tieck, 42, 186, 222, 242, 243.
Tingstadius, 39.
Toland, 95, 163.
Tombo, 157, 197 n., 229, 247 et n., 252, 263, 268.
Torfœus, 88, 94, 134, 163.
Torraca, 51 n.
Tovey, 132, 134.
Tressan, 169-171.
Troill, 188, 260.
Tronchon, 14, 232 n.
Trouvé, 281.
Tullin, 34.
Turgot, 37, 42, 209, 224, 225, 233, 234, 259, 266, 267.
Tyge Rothe, 38.

Uhland, 185.

Vallisnieri, 61.
Van Alphen, 45, 46.
Van de Kasteele, 231, 237, 238, 273, 274.
Van Goens, 16, 126, 259, 267.
Van Lelyveld, 212, 225.
Vedel, 78, 155.
Vedel (Valdemar), 31 n., 184 n.
Verelius, 86, 147.
Viale, 219.
Vico, 35, 37.
Villemain, 10.
Villers, 276.
Virgile, 24, 82, 94, 106, 179, 202, 205, 210, 218, 220.
Voltaire, 24, 26, 29, 43, 93, 97, 114, 115, **126-127**, 217, 239, 241, 253, 262, 266.
Voss, 29, 55, 56, 68, 241, 273.

Wachsmuth, 252.
Wallenberg, 26.
Walpole, 136, 142, 143, 172, 208, 210, 211, 213.
Walz, 161 et n.
Walzel, 50 n.
Warton (Joseph), 27, 40, 48, 57, 58, 63, 98, 99, 268.
Warton (Thomas), 25, 38, 40, 57, 63, 98, 133, **140** et n., 150, 268.
Warton (Rév. Thomas), **98-99**, 108, 128, 141.
Weber, 254.
Weise, 99.
Weisse, 143, 144, 147, 209, 230.
Weitnauer, 197 n., 254.
Wendell, 10.
West, 177.
Wieland, 30, 43, 68, 104, 105, 107, 108, 161, 179.
Wilkes, 250.
Williams, 138.
Winckelmann, 273.
Wittenberg, 225.
Wodrow, 238.
Wolf (Fr. Aug.), 39, 213.
Wolf-Deken, 56.
Wood, 23, 38.
Wordsworth, 53, 55, 56, 58, 71, 181, 186, 216, 219.
Wormius, **79-82**, 85, 88, 93, 97, 98, 99, 134.
Wotton, 87.

Yart, 43.
Young (Arthur), 202, 230.

Young (Edward), 21, 22, 23, 24, 25, 26, 32, 45, 46, 47, 48-49, 50, 51, 54, 63, 70, 71, 228.
Zampieri, 212.
Zernitz, 32.
Zimmermann, 57.

# TABLE DES MATIÈRES


PRÉFACE . . . . . 7

LA NOTION DE VRAIE POÉSIE DANS LE PRÉROMANTISME EUROPÉEN . . . . . 19

I. — La réaction contre la poésie classique. . . . . 21
II. — Les sources et les modèles de la vraie poésie . . . . . 32
III. — Les caractères de la vraie poésie : originalité et sincérité . . . 47
IV. — Les caractères de la vraie poésie : sentiment, enthousiasme et génie . . . . . 57
V. — La dignité et l'utilité de la vraie poésie . . . . . 65

LA DÉCOUVERTE DE LA MYTHOLOGIE ET DE L'ANCIENNE POÉSIE SCANDINAVES . . . . . 75

I. — Les sources . . . . . 77
II. — La diffusion en Europe avant Mallet . . . . . 91
III. — Mallet. . . . . 109
IV. — Les odes runiques. . . . . 131
V. — Scaldes et Bardes en Allemagne. . . . . 152
VI. — Poèmes, romans et drames scandinaves. . . . . 168
VII. — La diffusion à la fin du siècle . . . . . 181

OSSIAN ET L'OSSIANISME AU XVIII^e SIÈCLE . . . . . 197

I. — Les poèmes ossianiques . . . . . 199
II. — Le succès . . . . . 208
III. — Les traductions. . . . . 224
IV. — Les imitations . . . . . 240
V. — Influence d'Ossian sur les idées historiques et morales. . . . 256
VI. — Influence d'Ossian sur les idées littéraires. . . . . 265
VII. — Influence d'Ossian sur l'expression des sentiments. . . . . 278

INDEX DES NOMS D'AUTEURS . . . . . 289

TABLE DES MATIÈRES . . . . . 299



MAYENNE, IMPRIMERIE FLOCH

F. RIEDER ET Cie, ÉDITEURS — PARIS

*BIBLIOTHÈQUE DE LITTÉRATURE COMPARÉE*

J.-J. A. Bertrand. — *L. Tieck et le théâtre espagnol.*
Un vol. in-8°. . . . . 6 »

Mlle B. Strauss. — *La culture française à Francfort au XVIIIe siècle.*
Un vol. in-8°. . . . . 7.50

P. Van Tieghem. — *Ossian en France.*
Deux vol. in-8°. . . . . 20 »

P. Van Tieghem. — *L'* « *Année Littéraire* » (1754-1790) *comme intermédiaire en France des littératures étrangères.*
Un vol. in-8°. . . . . 6 »

H. Tronchon. — *La Fortune intellectuelle de Herder en France.*
Un vol. in-8°. . . . . 20 »

H. Tronchon. — *La Fortune intellectuelle de Herder en France.* Bibliographie critique.
Un vol. in-8°. . . . . 6 »

Émily A. Crosby. — *Une romancière oubliée. Mme Riccoboni.*
Un vol. in-8°. . . . . 12 »